


OJ
INTER FOLIA FRVCTVS


SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
VE RI TAS

Leipziger Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Redigirt von Selmar Bagge.

In principiellem Einverständniss mit und unter Mitwirkung von:

I. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

1866.

Inhaltsverzeichniss.

Leitartikel, historische, ästhetische und andere Aufsätze.

Verschiedenes.

Recensionen.

Schriften über Musik.

Musikalische Biographien.

Aeltere Tonwerke in ersten oder doch neuen Ausgaben.

Opern.

Werke für Chor und Orchester, Kammermusik.

Weltliche Chorgesänge.

Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung.

Compositionen für Orgel.

Bearbeitungen.

Compositionen für Clavier.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke, Arrangements und Schriften über Musik.

Briefe und Berichte.

Neue oder wichtigere Werke in Berichten besprochen.

Feuilleton.

1) Miscellen.

2) Nachrichten.

I) Originalnotizen

Mittheilungen aus anderen Journalen, Zeitungsschau.

Berichtigungen.

36, 59, 74, 83, 124, 147, 403. Ferner ist in der Recension über Rudorff (Nr. 51) zu lesen — S. 406, Sp. 2, Z. 14 v. u.: hastige thematische; S. 407, Sp. 2, Z. 15 v. u.: nun statt nur, im letzten Notenbeispiel S. 408 müssen die zwei ersten Noten (a) gebunden sein.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 3. Januar 1866. **Nr. 1.** I. Jahrgang.

Vorwort.

Die vorliegende Musikzeitung ist nach Tendenz, Art des Inhalts und Form als eine Fortsetzung der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« zu betrachten; namentlich auch insofern, als Redacteur und Mitarbeiter dieselben bleiben. Die Zahl der letzteren durch neue tüchtige Kräfte zu vermehren, sind wir mit Erfolg bemüht gewesen und fortwährend beschäftigt; wir werden trachten, dieselben zum Vortheil der Sache und zur Befriedigung der Kenner, wie auch eines grösseren Leserpublicums, zu beschäftigen. Indem der Unterzeichnete sich erlaubt auf seine nunmehr sechsjährige redactionelle Thätigkeit (in der »Deutschen Musikzeitung« und »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«), hinzuweisen, glaubt er sich heute auf folgende kurze Bemerkungen einschränken zu dürfen.

Gegenstand unserer Zeitung ist die gesammte Tonkunst in ihren Hervorbringungen von Palestrina bis zur Neuzeit. Unsere Hauptabsicht dabei bleibt: richtige Anschauungen über Werth und Verdienst der einzelnen Meister zu verbreiten, d. h. ebensowohl ihre Grösse auf speciellen Gebieten anschaulich zu machen, wie auch den Verwirrungen entgegenzuarbeiten, welche durch verkehrte Auffassung ihrer Leistungen, und ihrer Stellung zum Ganzen der Kunst, bei den Musikern und im Publicum entstehen.

Innerhalb jener gesammten Tonkunst bilden dann natürlich auch die Bestrebungen der Gegenwart, namentlich der schaffenden Künstler von wirklichem Talent, das stetige Object unserer sorgfältigsten Beobachtungen. Wenn auch nicht geläugnet werden kann, dass unsere jetzige Production an Kraft und reicher Fülle der Gedanken gegen die Kunst der Vorfahren zurücksteht, so ist doch nicht zu verkennen, dass in unserer Zeit viel Feines, Interessantes, ja selbst im Einzelnen Schönes geschaffen wird. In voller Thätigkeit der Production befindet sich eine nicht geringe Zahl namentlich deutscher Künstler; wer in den letzten Jahrgängen der Allgemeinen Musikalischen Zeitung blättert, wird manche werthvolle Composition darin besprochen finden*). Diesen Talenten folgen wir mit besonderer Aufmerksamkeit, um die Art ihrer Begabung zu ergründen und das Urtheil der Leser zu schärfen.

Wir beabsichtigen demnach möglichst positiv und aufbauend zu verfahren. Nur wo es nöthig scheint, wo das Nichtige und Falsche sich aufdringlich als etwas Bedeutendes geltend zu machen sucht, werden wir die Gehaltlosigkeit oder den Irrthum ohne Rückhalt aufdecken. Ueber Richtungen, die von den Gebildeten allenthalben abgelehnt worden sind, die auch schon seit Jahr und Tag allzuviel discutirt wurden, wollen wir nicht viel Worte verlieren. Die Berechtigung verschiedener Richtungen und Individualitäten erkennen wir jedoch an, so lange sie sich innerhalb des Künstlerischen und streng Musikalischen bewegen. Wer von einer neuen bedeutenden Kunst träumt, mag sich mit Geduld waffnen. Eine Auseinandersetzung darüber, was zu einer solchen neuen Kunst gehört, würde hier zu weit führen.

Unsere Aufmerksamkeit bleibt ferner zugewendet den Arbeiten der Forscher, Biographen, Musikhistoriker u. s. w. Es ist unsere Hauptaufgabe, bei den neu erscheinenden Büchern dieser Art zuzusehen, ob sie die Kunstwissenschaft wirklich bereichern, das Publicum zu fördern geeignet sind.

In den Berichten und Nachrichten, deren Abfassung so einzurichten ist, dass sie überall mit gleichem Interesse gelesen werden können, soll ein Bild des gesammten, namentlich deutschen Musiklebens gegeben, hauptsächlich aber über das Neue oder seltener Gehörte Mittheilung gegeben werden.

*) Wir erinnern an verschiedene Werke von J. Abert, W. Bargiel, J. Brahms, M. Bruch, A. Dietrich, H. Esser, R. Franz, Fr. Gernsheim, J. Grimm, J. Hager, M. Hauptmann, F. Hinrichs, A. Holländer, Fr. v. Holstein, F. Hiller, A. Jensen, Fr. Kiel, Fr. Lachner, L. Meinardus, C. Naumann, G. Nottebohm, J. Raff, C. Reinecke, C. Reinthaler, F. v. Roda, G. Schmidt, B. Scholz, W. Taubert, G. Vierling, R. Volkmann, A. Walter, R. Wüerst, Fr. Wullner u. s. w. — Wenn es uns begegnet sein sollte, dass die Werke irgend eines begabten Musikers unbesprochen geblieben wären, so sind wir gerne bereit, das Versäumte nachzuholen.

Es liegt in unserer Absicht, den Wünschen eines grösseren Leserkreises durch Vermehrung und Bereicherung des Feuilletons nachzukommen. Wir können in dieser Beziehung zwar nicht mit Blättern concurriren wollen, welche diesen Zweig geradezu in den Vordergrund stellen, aber wir haben Vorkehrungen getroffen, durch welche auch jener Theil unserer Leser befriedigt werden soll, welcher neben den ernsteren Verhandlungen der Leitartikel und Recensionen auch leichteren Unterhaltungsstoff zu erhalten wünscht.

Zu den obigen Zwecken haben sich mit uns eine Anzahl gründlicher und federgewandter Kenner und Musiker verbunden, von welchen die meisten durch musikalische Specialforschungen oder ästhetisch-kritische Leistungen, oder als gebildete, tüchtige Musiker und in Künsten erfahrene Gelehrte wohlbekannt sind. Wir machen folgende derselben namhaft: C. van Bruyck in Wien, Dr. H. Deiters in Bonn, A. von Dommer in Hamburg, Fr. Espagne in Berlin, Dr. R. Franz in Halle, M. Fürstenau in Dresden, A. Hahn in Bielefeld, Dr. E. Hanslick in Wien, Dr. M. Hauptmann in Leipzig, J. G. Herzog in Erlangen, F. Hinrichs in Halle, Prof. O. Jahn in Bonn, J. Kreissle von Hellborn in Wien, Dr. E. Krüger in Göttingen, L. Meinardus in Dresden, C. von Noorden in Bonn, G. Nottebohm in Wien, W. Oppel in Frankfurt a M., Prof Dr. C. Palmer in Tübingen, F. Pohl in London, J. Rosenhain in Paris, J. Rühlmann in Dresden, A. Saran in Königsberg, H. M. Schletterer in Augsburg, Dr. A. Schöne in Leipzig, Dr. J. Schlüter in Coblenz, A. W. Thayer in Triest, R. Wüerst in Berlin.

Somit empfehlen wir diese Blätter der thatkräftigen Unterstützung, der nachsichtigen Beurtheilung der künstlerisch Gesinnten — Allen, die es mit der Kunst und dem Publicum redlich meinen. Wir bedürfen jener Unterstützung in einer Zeit, wo bedenkliches, geschmackverderbliches Treiben allem Edlen und Echten entgegentritt, und jede ernste, nur der Wahrheit dienen wollende Unternehmung mit tausend Schwierigkeiten zu kämpfen hat.

Leipzig, im December 1865. S. Bagge.

Palestrina's Motetten.

Motetten von Pierluigi da Palestrina, in Partitur gesetzt und redigirt von Theodor de Witt. Drei Bände Folio. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Subscriptionspreis jedes Bandes 5 Thlr.

C. P. Diese Motetten sind zwar schon vor längerer Zeit erschienen; Referent ist jedoch erst neuerlich von der verehrl. Redaction eingeladen worden, Bericht über dieselben zu erstatten, und er hat diesen Auftrag um so bereitwilliger übernommen, je mehr auch ihn dieses Werk mit Bewunderung des alten, herrlichen Meisters und mit Dank gegen die Männer erfüllt hat, die diesen reichen Schatz aus der früheren Verborgenheit ans Licht gefördert und zum Gemeingut gemacht haben. Ist es ihm doch beim ersten Blick in dieses Prachtwerk schier ergangen, wie Sct. Peter, dem Apostel, der den reichen Fischzug that; man erschrickt zuerst über solchen Segen, den man nicht gekannt noch geahnt hatte. Die Vorworte sind unterzeichnet von J. N. Rauch, während auf dem Titel als Redacteur Th. de Witt genannt ist, jener gelehrte Musiker, dessen Tod vor einigen Jahren die Augsburger Allg. Zeitung anzeigte, nebst einem Nekrolog, der uns damals schon bedauern liess, dass während seines Lebens nicht mehr von ihm zur allgemeinen Kenntniss gelangt war. Für einige nähere Notizen über ihn im Vorwort wären wir recht dankbar gewesen. — Der erste Band enthält 33 fünf-, sechs- und siebenstimmige, der zweite 29 fünf-, sechs- und achtstimmige, der dritte wieder 33 fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten, also das ganze Werk deren 95, welche bis jetzt nur in Stimmen vorhanden waren, und hier nun zum erstenmal in correcter Partitur, auf milchweissem starkem Papier überaus schön gedruckt und für den Gebrauch auch dadurch bequem gemacht vorliegen, dass de Witt mit gründlicher Sachkenntniss die fehlenden Veränderungszeichen ergänzt, auch die völlig ausser Uebung gekommenen Schlüssel mit uns geläufigeren vertauscht hat, übrigens so, dass die Gestalt des Originals immer kennbar bleibt. Von nicht geringerem Werthe sind in unseren Augen auch die lateinischen Vorreden, in denen Palestrina selbst (dessen Familiennamen Sante wir hier zum erstenmal erfahren, s. das Vorwort zum zweiten Bande S. VIII) diese Motetten verschiedenen hohen Gönnern zueignet; ganz besonders schön ist die Zuschrift im 1. Bande an den Cardinal Hippolyt von Este, wo er sich darüber ausspricht, dass er schon als Jüngling ein Grauen davor gehabt habe, dass irgend Etwas von ihm ausgehen könnte, das einen schlechten Einfluss auf irgend einen Menschen ausübe; es sei doch ein heilloser Missbrauch der edlen Gottesgabe, der Musik, wenn sie zum Leichtsinne, zu Possen verwendet werde, man also dadurch die Menschen noch zum Schlechten anreize, als ob diese nicht schon genug *suapte sponte in mala omnia proclives essent.* Den Schluss dieser Dedication müssen wir noch hersetzen: *ex quibus intelligas, beneficia, quae in me quotidie confers, apud hominem, si nulla alia re insignem, certe quidem non segnem neque inerti otio deditum collocari.* Nein wahrlich, du edler Geist! ein Faullenzer bist du zeitlebens nicht gewesen; dieses sowohl, als dass du auch ausser deinem Fleisse *nonnulla alia re insignis* gewesen bist, das würden, wenn wir es nicht schon wüssten, diese drei Bände allein schon beweisen.

Damit ist eigentlich Alles gesagt, was zu einer Anzeige
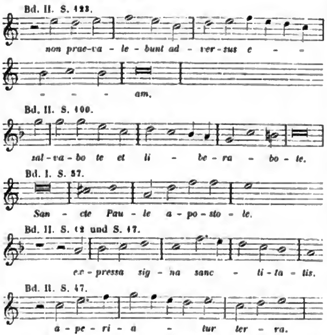
obigen Werkes gehört; denn die einzelnen Motetten aufzuführen mit Hinzufügung von ein paar ledernen Prädicaten, wie es Baini in seinem Buch über Palestrina gethan, wäre Zeit- und Papierverschwendung. Dagegen scheint es dem Referenten doch noch zur Aufgabe solch eines Artikels gehörig, wenigstens einige Wahrnehmungen über Palestrina's Art und Methode, wie sich ihm dieselben bei der Betrachtung dieser Gesänge aufgedrungen haben, hier mitzutheilen. Solch ein Beitrag zur Charakteristik des wunderbaren Mannes ist, so bescheiden er sein mag, vielleicht doch nicht ganz werthlos, weil, so viel wir auch in Baini's biographischem Werk, in Thibaut's »Reinheit der Tonkunst«, in Ulibischeff's Mozart, bei Winterfeld, Brendel u. A. über Palestrina lesen, sich doch Alles, wenn es auch nicht pure Lobrede ist, so im Allgemeinen hält, dass es mit wenigen Variationen ebenso auf manchen ganz anders gearteten Musiker passen könnte.

1. Wenn von Palestrina's Kirchenstil die Rede ist, so denken wir zunächst an diejenige Schreibart, mit welcher er zuerst in den Improperien aufgetreten ist. Es sind jene Dreiklänge, die, verschiedenen Tonarten angehörig, unvermittelt auf einander folgen. Diese Compositionsart hat aber Palestrina weislich nur für liturgisch hochbedeutsame Memente in Anwendung gebracht; sie auch ist es, die am meisten den katholischen Tonsetzer charakterisirt, denn der protestantische Choral kann diese Form nicht annehmen, weil für ihn die volksthümliche Melodie das Erste und Wichtigste ist; der Chorgesang aber hat im protestantischen Cultus nirgends solche Mysterien zu begleiten und zu feiern, deren musikalisches Symbol jene Sätze sind. (Das lutherische Abendmahlsdogma kann nicht hiegegen citirt werden, da weder Dogma noch Ritus etwas von einer Wandlung wissen.) Aber aus demselben Grunde hat auch Palestrina selbst jene Satzweise nur für solche Höhepunkte der Feier bestimmt, daher sie in diesen Motetten kaum an einigen Stellen (I. Bd. Nr. 30. S. 137 zu den Worten: *O magnum mysterium*; III. Bd. Nr. 30. S. 143 zu den Worten: *Veni sancte Spiritus*, ebd. S. 49. S. 70 zweites System) sich erkennen lässt. Die Motette hat ja nicht die Bestimmung des Messgesanges, sondern dient freierem und mannigfaltigerem Gebrauche, daher Palestrina seine Texte hiezu auch aus sehr verschiedenen Quellen, aus der Bibel (*Vulgata*), aus der Liturgie, aus Legenden und Kirchenschriftstellern genommen hat. (In Bd. III. S. 9 setzt er z. B. die trockne Notiz aus Surius' *Vitae Sanctorum* in Musik, wonach die *S. Cäcilia cantantibus organis* singend das Gelübde der Jungfräulichkeit Gott dargebracht habe, eine Legende, worauf bekanntlich die Verehrung der Cäcilia als Patronin der Musik und insbesondere der Orgel beruht.) Wir kommen auf die Texte noch zurück.
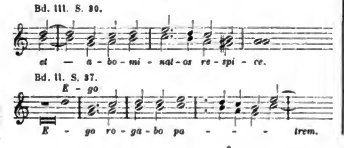
2. Begegnen wir also hier jenen auszeichnendsten Merkmalen des Stiles *alla Palestrina* nur wenig, so tritt uns desto mehr Gleichmässiges von anderer Art in allen diesen Motetten entgegen. Ueberall herrscht die kunstreichste Polyphonie, jede Stimme hat, ohne dass doch jemals eine Dissonanz entstünde, die das italienische Ohr nicht ertrüge, ihre selbstständige Geltung, aber nirgends findet sich eine ausgeführte Fuge; jeder Canon wird nur in mässigem Umfange fortgeführt, dann treten neue Figuren ein, die wieder in ähnlicher Weise behandelt werden. Meist wird das Stück sogleich mit canonischer Arbeit begonnen; verhältnissmässig selten treten volle Accorde gleich zum Anfang ein (wie II. Bd. Nr. 10 *Canite tuba in Sion*; Nr. 24 *Tu es Petrus*; III. Bd. Nr. 18 *pars secunda*; Nr. 22 *Haec dies quam facit*; und besonders das wunderschöne *O bone Jesu*, III. Nr. 26, welches eine andere Composition ist, als das sonst bekannte, kürzere Stück, das dieselben Anfangsworte zum Texte hat). Nie findet sich im Verlauf eines Stückes ein Einschnitt oder Absatz, ein Ruhepunkt, wenn auch hie und da (wie Bd. III. S. 20) alle Stimmen momentan in einen gehaltenen Accord einmünden: jenes ununterbrochene Fortarbeiten der Stimmen ist übrigens bekanntlich eine Eigenschaft der Motette überhaupt. Die erwähnten Merkmale sind nun aber allen diesen Gesangstücken so gleichmässig eigen, dass, wer etwa die Mannigfaltigkeit der musikalischen Formen in Erinnerung hat, die auch nur in einer einzigen Bach'schen Cantate, vollends in einem Händel'schen Oratorium, von neueren Musikwerken ganz zu schweigen, zu finden ist, in Vergleich hiermit sich des anfänglichen Eindrucks der Einförmigkeit nicht leicht erwehren wird. Von den Ton- und Taktarten noch ganz abgesehen, ist die Melodiebildung, die melismatische Bewegung und Belebung (letztere meist in Gängen durch die Scala oder einen Theil derselben bestehend) sich überall ähnlich; Texte wie Bd. I. S. 87 *Hic est discipulus ille, qui testimonium perhibet de his*, oder S. 98 *Unus ex duobus erat Andreas*, oder Bd. III. S. 100 *Susanna ab improbis senibus obsessam se videns* — werden ganz in derselben feierlichen Weise behandelt, wie Psalmtexte oder Aussprüche Christi; von irgend einem Unterschiede zwischen Epischem und Lyrischem scheint jede Spur zu fehlen. — Nun, wenn man zum erstenmal eine fremde Gegend und einen noch nicht gesehenen Volksstamm besucht, so glaubt man anfangs auch, die Gesichter sehen alle einander gleich; hat man aber nur erst acht Tage unter den Leuten gelebt, dann merkt man schon, dass doch auch von ihnen jeder seine eigene Physiognomie trägt. So verhält sichs auch hier. Immerhin haben die alten Meister, hat die alte Zeit überhaupt sich gar nicht darauf gelegt, eine grosse Mannigfaltigkeit musikalischer Formen zu schaffen, wie ja auch in Deutschland geistliches Lied, weltliches Lied, Tanzmelodie — alles Einen und denselben Zuschnitt hatte; bei Palestrina hing diese Gleichförmigkeit ohnehin aufs Engste damit zusammen, dass er nur für kirchlichen Chorgesang zu schreiben hatte, dass überdies alle Instrumentalmusik ihm ferne lag. Aber sobald wir uns in ihn einzuleben anfangen, so wird uns mehr und mehr deutlich, dass er auch innerhalb dieses beschränkten Gebietes über einen Reichthum musikalischer Darstellungsmittel gebietet, die uns gerade wegen jener extensiven

Beschränkung nur um so mehr zur Bewunderung des Genius hinreissen. Es sei hierüber Folgendes bemerkt.
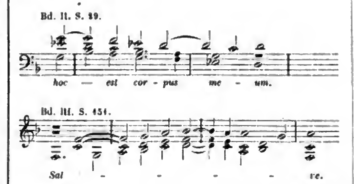
3. Man hat öfters die Musik Palestrina's mit einem Meere verglichen, wenn es unter blauem Himmel ruhig und doch kraftvoll seine vollen Wogen dem Lande zusendet. Da heben und senken sich wohl in nie rastender Bewegung die Wellen, aber keine derselben löst sich ab von der gewaltigen Masse. In der That, während in moderner Musik sich das melodische Element mehr oder weniger in einzelnen, von einer Stimme, von einem Instrument dargestellten Tonbildern darstellt, wozu sich alle übrigen Stimmen nur als untergeordnete, zurücktretende Begleiter verhalten, die die harmonische Grundlage oft nur andeuten: so kennt Palestrina solche Ablösung, solch ein selbstständiges Hervortreten melodischer Figuren aus der Tonmasse nicht. Aber nichtsdestoweniger glänzt doch bald da bald dort eine Melodie von eigenthümlicher Schönheit aus dem wogenden Ganzen hervor; grade desto schöner, je anspruchsloser sie sich diesem anschliesst und einfügt. Man höre z. B. folgende Stellen:



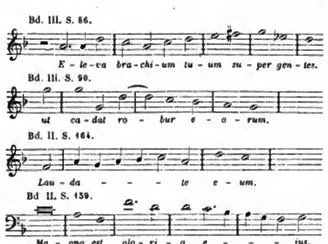
Alle solche Motive werden sofort von den übrigen Stimmen aufgenommen und contrapunktisch verarbeitet. Diesem melodischen Element gehören ferner die nicht seltenen Stellen an, wo zwei Stimmen einen melodischen Satz in reinen Terzen ausführen, z. B.:



Derselben Kategorie der zugleich populären Schönheit haben wir die ungemein häufigen, kraftvollen Sextaccordgänge beizuzählen, z. B.:



4. Wenn wir oben sagten, Palestrina behandle die allerverschiedensten Texte, bedeutende und bedeutungslose (letzteres Prädicat ist ohnehin nur relativ zu verstehen, für Palestrina's frommen Sinn war nichts von biblischen oder liturgischen Worten, nichts von kirchlicher Tradition bedeutungslos), in derselben Weise: so würde dies streng genommen alles dasjenige ausschliessen, was wir musikalischen Ausdruck nennen, und wozu die moderne Musik eine Menge von Mitteln anwendet, die unserem alten Meister nicht zur Hand waren. Allein eine genauere Beobachtung lehrt uns auch in dieser Hinsicht ein Anderes. Schon durch den einfachen Gegensatz des geraden und des Tripeltakts weiss Palestrina einen dem Text entsprechenden musikalischen Ausdruck zu gewinnen; gar oft, wenn ein *Alleluja* kommt, wie Bd. II. S. 36. 38, III. 22. 27, oder wenn überhaupt Freude ertönen soll, wie Bd. III. S. 107 (wo Jubel ist über Susanna's Rettung), S. 114 und sonst, geht er vom geraden in den ungeraden Takt über und lässt in diesem die Stimmen homophon ausklingen. Ueberhaupt ferner weiss er am rechten Orte die vorher ungleich fortschreitenden Stimmen zu einer gleichmässig vorrückenden oder auch in Gruppen sich ablösenden Masse zu verbinden, so Bd. II. S. 135 zu den Worten *haurietis aquas in gaudio* etc.; I. S. 34 *Crucem sanctam* etc.: S. 84 *Domine Jesu;* S. 105 *hic Jesus;* S. 135 *dicentes Amen;* S. 139 *collaudantes dominum;* II. S. 14 *in capite ejus coronam;* III. S. 140 *bone pastor, panis vere* etc. Welche Innigkeit der Anbetung weiss er in die einfachen melodischen Tonfolgen wie in die vollen Accorde zu legen, wenn er Worte wie: *O beata trinitas*, *O bone Jesu*, *Confitebor tibi domine* u. dgl. zu componiren hat! Welch ein Jubel ertönt II. S. 161 zu den Worten (Syst. 2) *In gaudio cum vultu tuo*, II. S. 42. 43 zum *Alleluja*, ebenso I. S. 100! Ja, dass Palestrina, trotz dem in der Schreibart seiner Zeit begründeten Verziehen der Wörter und Silben, einen feinen Sinn selbst für declamatorische Wahrheit des Ausdrucks besass, er also auch hierin über das Princip des gregorianischen Gesanges hinausgeschritten ist, davon heben wir folgende Beweise heraus:



Besonders ist in obiger Beziehung noch aufmerksam zu machen auf die Pfingstmotette Bd. I. S. 111 ff., wo offenbar beabsichtigt ist, nach den gehaltenen Accorden, die das einmüthige Zusammensein der Jünger bezeichnen sollen, und die in ein bewegteres Allelujah übergehen, in gewaltigen Stössen das Kommen des Geistes im Sturm anzudeuten; mächtig wirkt dort S. 116 auch das gemeinsame Auffahren des Soprans und Basses in Terzen aus der untern in die obere Octave zu den Worten: *de coelo venit super eos.* In derselben Hinsicht sind noch die beiden Ostermotetten Bd. II. S. 33 und Bd. III. S. 21 zu erwähnen; aber auch sonst stösst man, je genauer man diese Werke kennen lernt, um so häufiger auf Stellen, die das bestätigen, was die Geschichte der Musik unsrem Meister nachrühmt, dass er der Erste gewesen, dem die Aufgabe vollkommen klar geworden sei und der sie gelöst habe, mit der einem ganz andern Princip folgenden Kunst des vielstimmigen Satzes die Kunst des musikalischen Ausdrucks für den im Text ausgesprochenen Gedanken zu verbinden. Nur liegt es in der Natur der Sache (und diesen Unterschied haben diejenigen, die über Palestrina's Stil geschrieben, nicht scharf genug ins Auge gefasst), dass dieses Moment bei Palestrina nicht in demjenigen liegt, was die alte Schule ihn gelehrt, im kunstreichen, canonischen Satze, sondern, wie wir zusammenfassend wiederholen: 1) in jenem freien, ja genialen Gebrauche der reinen Dreiklänge, die am rechten Orte zwischen diejenigen Sätze eintreten, worin sich die verschiedenen Stimmen selbstständig um einander und durch einander bewegen und verlaufen; 2) im Wechsel zwischen geradem und ungeradem Takte, und 3) endlich und hauptsächlich in der Erfindung ausdrucksvoller melodischer Tonreihen, die, meist kurz, sich klar herausheben und sofort selbst wieder als Themen für canonische Verarbeitung dienen. — Ein Zeitmaass schreibt bekanntlich Palestrina nirgends vor; jeder Sachkundige weiss aber, dass diese Noten nicht im üblichen Tempo unsrer protestantischen Choralnoten gesungen werden, sondern dass sich das Tempo immer nach dem musikalischen Gehalte jedes Stücks bestimmt; grade in solch ausdrucksvollen Stellen, wie die oben citirten, liegt das Gesetz für die Bestimmung des Zeitmaasses in der richtigen Declamation der Textworte.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Wien. ✕ Sie wissen, geehrter Herr, so gut wie ich, dass in Wien die verschiedenartigsten Bestrebungen und Richtungen sich beständig durchkreuzen. Unser Publicum, nicht wie anderwärts sich blos in Gebildete, Halb- und Ungebildete scheidend, sondern überdies ein Gemenge von Nationalitäten darstellend, in welchem zwar das deutsche Element sich als das vorzüglichste erweist, doch nicht so, dass es im Stande wäre, Gegenströmungen niederzuhalten oder unschädlich zu machen, legt ebenso gut für die classische, wahrhaft bedeutende Musik ein nicht zu verkennendes Interesse dar, so zwar, dass es oft als ein wahrer Areopag mit unbeugsamer Strenge urtheilt — wie es bei andern Gelegenheiten für Erscheinungen schwärmt, die der vorher bezeichneten Richtung schnurgerade widersprechen. Wäre das Publicum als eine Person zu betrachten, es würde in dieser Weise oft mit sich selbst im grössten Widerspruch stehen. So darf man aber die Sache nicht ansehen, sondern man muss annehmen, dass der kleinere Kreis gediegener Musikfreunde sich selbst consequent bleibt, das grössere Publicum aber, in der Haltlosigkeit seines Urtheils, bald dahin bald dorthin schwankt, und namentlich leicht für Erscheinungen zu gewinnen ist, die nach irgend einer Seite etwas Imponirendes haben, und von der Reclame zu etwas Besonderem gestempelt werden. Aus diesem Gesichtspunkte bitte ich Sie und Ihre Leser meine vorwiegend objectiv gehaltenen Berichte aufzufassen. — Ich habe Ihnen heute über sehr entgegengesetzte Erscheinungen zu berichten, die bei uns das musikalische Tagesgespräch beherrschten.

Das zweite Gesellschaftsconcert brachte als Novität die Symphonie in D-dur von Cherubini, deren Manuscript sich im Besitz der philharmonischen Gesellschaft in London befindet. Diese hatte es der »Museums-Gesellschaft« in Frankfurt übergeben, und letztere es dem Wiener Musikvereine behufs der Aufführung überlassen. Die Symphonie wurde 1815 in London aufgeführt, und taucht zum grossen Theil wieder in dem Cherubinischen C-dur-Streichquartett auf. Das symphonische Werk des grossen Operncomponisten — wohl das einzige, das er geschrieben — vermochte nicht die Zuhörer zu erwärmen, und errang kaum mehr als einen Ehrenerfolg. Die Symphonie, in ihren vier Sätzen bedeutend genug, um einer Aufführung im Concertsaal würdig zu sein, ist in ernstem, etwas trockenem und vorwiegend an Haydn sich anlehnendem Stil gehalten, welchen man sich bei diesem, ob seiner natürlichen Frische und seines schalkhaften Humors, gerne gefallen lässt, den man aber, wenn diese Reize, namentlich die Spontaneität des Schaffens, fehlen, bereits für überwunden hält. Einzelne interessante Stellen darin fesseln immerhin die Aufmerksamkeit des Zuhörers und als Symphonie italienischer Herkunft, mithin als eine Art von Unicum, lohnte die Aufführung jedenfalls die darauf verwendete Mühe. — Die Schlussnummer des Concertes bildete Beethoven's Musik zu »König Stephan«, hier zum ersten Mal vollständig aufgeführt. Die Composition dieses Gelegenheitsstückes steht unläugbar hinter jener des damit zusammenhängenden Festspieles »die Ruinen von Athen« zurück, aber die Löwentatze sieht doch allenthalben heraus, und der Siegesmarsch, der wundervolle Chor der Frauen, sowie der czardasartige Schlusschor verfehlten nicht ihre Wirkung. —

Im nächsten, dritten Gesellschaftsconcerte gelangen als Novitäten eine Ouverture (in C-moll) von Anselm Hüttenbrenner, und die in dessen Besitz befindlichen

zwei Sätze der (unvollendeten) Symphonie in H-moll von **Franz Schubert** zur Aufführung.*) Die Schubertsche Fundgrube scheint nachgerade unerschöpflich, denn im ersten Concert des **Männergesangvereins** sang dieser einen Chor mit Orchesterbegleitung, von welchem sich herausstellte, dass er der von Schubert skizzirten zweiactigen Operette: »Der Graf von Gleichen« (Text von Bauernfeld) entnommen sei. Der Chor, unter dem Titel »Morgengesang im Walde« aufgeführt, zählt zu den duftigsten Blüthen Schubertscher Romantik. In eben diesem Concert producirte sich der junge Violinspieler **Lotto**, dessen technische Fertigkeit allgemeines Erstaunen erregte. **Was** er spielte, reihte sich allerdings nur der Gattung schaler Virtuosenstücke an.

Die **Philharmoniker** setzen ihren Concertcyklus unter lebendigster Theilnahme des Publicums fort. In ihrem dritten Concerte producirten sie als Novität das musikalische Seegemälde »Columbus« von **Abert**, das sich eines anständigen Erfolges erfreute. Um durchgreifend zu wirken, dazu fehlte es dem Tonwerk vor Allem an Originalität, denn Mendelssohn's »Hebriden« und »Meeresstille und glückliche Fahrt« bestreiten einen grossen Theil des vom Componisten gemachten Aufwandes. **Haydn's** Symphonie mit dem Paukenschlag, die Egmont-Ouverture (auf stürmisches Verlangen wiederholt) und eine Arie aus Ezio von **Gluck**, gesungen von Frl. Bettelheim, bildeten den übrigen Theil des Programms.

In **Laub's** dritter **Quartettproduction** spielte Herr **Smietansky** den Clavierpart in einer Sonate (für Pianoforte und Violine) von **Rubinstein**, deren Vortrag ihm verdienten Beifall eintrug; ein neues Clavierquartett desselben Componisten, welches **Hellmesberger** in seiner 150. Quartettproduction vorführte, gefiel nur in den ersten zwei, in der That bedeutenden Sätzen; was darauf folgte, fiel gegen das Vorhergegangene zu sehr ab, als dass es hätte Antheil erregen können.**) —

Die **Patti-Concerte**, deren bis heute sieben gegeben worden, füllen noch immer den Dianabadsaal bis in die entferntesten Winkel mit Zuhörern aller Art. Thatsache ist, dass das Interesse an den Virtuosen-Gruppen-Productionen ungeschwächt fortdauert, und durch das Eintreten Roger's, Ronconi's und mehrerer namhafter Wiener Künstler in den ursprünglich kleinen Kreis fortan neue Nahrung erhält. Aus dem Dianasaal gedenkt man demnächst in das Theater an der Wien zu ziehen, wo vielleicht auch ein Orchester mitwirken soll. Die Patti-Concerte haben dem hiesigen Concertwesen eine gefährliche Concurrenz bereitet und den Musikverein beispielsweise genöthigt, seine beiden ausserordentlichen Concerte auf bessere Zeiten hinauszuschieben, d. h. auf jene Zeit, in welcher Ullmann sich mit seiner Gesellschaft von hier verabschiedet haben wird. (!) —

Die Oper »Des Sängers Fluch« von **Langert**, die einzige Novität der diesjährigen Saison, ist nach zweimaliger Aufführung dahin gelegt worden, wo Löwe's »Concino Concini« und andere neue Opern schlafen. Die beiden Opern haben untereinander darin eine grosse Aehnlichkeit, dass sie vorwiegend aus fremdem Materiale verschiedenster Gattung zusammengesetzt sind. In den zwei ersten Acten der Langert-schen Oper finden sich übrigens ein Paar hübsche, warmempfundene Musikstücke vor, so namentlich ein Frauenduett im ersten, und Elfried's Lied (No. 19) im zweiten Act, wie denn überhaupt die Partitur allenthalben die Spuren anerkennenswerther Bildung und mühevoller Arbeit an sich trägt; die Langeweile des dritten Actes führte endlich den Fall der Oper unabweisbar herbei, an welchem die Darstellung (durch Frau Dustmann, Frläul. Kraus, die Herren Bignio, Ferenczy und Schmid) keine Schuld trug.

Berlin. *R. W.* Während in der Oper die letzten Wochen hindurch die Afrikanerin ausschliesslich das Interesse oder besser gesagt die Neugierde in Anspruch nahm, ist das Concertleben, nicht allein der Zahl der veranstalteten Productionen, sondern auch dem Inhalte derselben nach, ein ziemlich reiches gewesen. Neben mehrfachen Kammermusikconcerten, in denen fast ausnahmelos gute Musik zu Gehör kam, eröffnete auch der **Domchor** seine Soiréen und brachte gleich in der ersten ein hier noch nicht gehörtes Seb. Bach'sches Prachtstück zur Aufführung. Es ist dies der 142. Psalm »Singet dem Herrn ein neues Lied«. Das herrliche zweichörige Werk ist von ausserordentlicher Schwierigkeit und muthet namentlich den Knabenstimmen durch hohe Führung und lange Dauer fast zu viel zu. Ich gebe übrigens den beiden ersten Sätzen des Psalmes entschieden den Vorzug vor den beiden folgenden; besonders ist der Wechselchor ebenso sublim in der Idee, als meisterhaft in der Ausarbeitung. Die merkwürdige Kunst Seb. Bach's, nicht allein polyphon zu schreiben, wie kein Anderer, sondern durch die Polyphonie fein zu charakterisiren, um die wundersamsten Wirkungen hervorzurufen, zeigt sich einmal wieder recht klar in diesem Werke. — Auch durch den **Bachverein** unter **Rust's** Leitung kam eine für Berlin neue Bach'sche Composition, die Cantate »Es ist dir gesagt, Mensch« und zwar mit Orchester und **Orgel** zur Aufführung. Auch dieses Werk ist ein neuer Beweis für die unerschöpfliche Kraft des Meisters, und dem ersten Chore muss selbst unter den Bachschen Compositionen eine besondere Bedeutung zuerkannt werden. Ein drittes Werk desselben Meisters, die grosse H-moll-Messe, kam in den letzten Tagen durch die Singacademie zur Aufführung. — Unter den concertirenden **Gästen** standen natürlich **Joachim** und **Clara Schumann** obenan. Die bedeutsamste Leistung Joachims war meiner Meinung nach der Vortrag seines ungarischen Concertes. So manches auch wohl gegen das Stück einzuwenden wäre, so ist es doch, namentlich im ersten und letzten Satze, geistvoll concipirt und mit ächter Künstlerschaft in Behandlung des Orchesters, wie der Prinzipalstimme ausgeführt. Jedenfalls gewährt es dem grossen Geiger Gelegenheit, sich in ganzer Figur zu präsentiren. Die Aufnahme des Künstlerpaares von Seiten unseres Publicums war eine enthusiastische. In Herrn **Tausig**, den ich als Knaben gehört hatte, lernte ich jetzt einen Spieler kennen, für den technische Schwierigkeiten nicht existiren und dessen Ausdauer wie herkulische Kraft Alles übertreffen, was mir bisher vorgekommen. Leider fehlt nur Tausigs Spiele der rechte Reiz, und einen wirklichen Genuss konnte es mir, trotz des musikalischen Verständnisses, welches daraus spricht, nicht gewähren. Ich habe dabei das Gefühl, als befände ich mich einer vollkommenen Clavierspielmaschine gegenüber, der **jede** Nüance, vom säuselnden *pianissimo* bis zum rohsten *fortissimo*, zu Gebote steht, aber Eines fehlt: die menschliche empfindungvolle Seele. Ruhe der äusseren Haltung ist gewiss lobenswerth für einen Virtuosen. Aber Herr Tausig übertreibt sie fast und spielt, als ob es ihn gar nichts anginge, wenn der

---

*) Da dieses Concert bereits (am 17. Dec.) stattgefunden hat, so ergänzen wir Obiges sogleich dahin, dass nach Bericht des Herrn Dr. E. Hanslick in der »Neuen freien Presse« die Schubert'schen Fragmente bei dem Wiener Publicum grosse Sensation erregten. Hanslick zählt sie »zu Schubert's schönsten und reifsten Instrumentalwerken«. D. Red.

) Ebenfalls am 17. Dec. fand eine weitere Quartettproduction statt, in welcher ein neues Streichquintett von **J. Hager vorgeführt wurde. Laut Hanslick's Bericht wäre das Scherzo der beste Satz, »perlensprühend, wie moussirender Champagner«. Der nächst beste Satz sei das Adagio. Die beiden äusseren Sätze vergleicht Hanslick feinen Bleistiftzeichnungen und meint schliesslich: »Wäre Hager so originell und energisch im Ganzen, wie geistreich im Detail, seine Erfolge würden vollständig sein«. D. Red.

Tausig concertirt. So ist auch der Ausdruck seiner Vorträge. »Kühl bis ans Herz hinan«, fast fremd der Sache, wild aber nicht feurig, nüancirt aber nicht empfunden, betäubend aber nicht überwältigend. Vielleicht erwärmen die kommenden Jahre das Gemüth des Virtuosen in dem Maasse, wie die vergangenen seine Technik gezeitigt haben; geschähe dies, so wäre in Herrn Tausig das Ideal eines Clavierspielers erstanden.

Leipzig. *x.* Am 19. Dec. hatte die erste Aufführung der Oper »Loreley«, (Text von E. Geibel, Musik von M. Bruch) trotz der Nähe der Weihnachtsfeiertage und der erhöhten Preise ein zahlreiches Publicum in das Theater gelockt. Das Werk erfreute sich einer warmen Aufnahme, die in mehrfachen Hervorrufen der Hauptdarsteller ihren Ausdruck fand. Mögen immerhin die schönen Decorationen der Grund sein, der die Menge bei weiteren Aufführungen der Oper in's Theater lockt; — der Componist hat dabei den Vortheil, dass seine Musik öfter gehört, und, wir zweifeln nicht daran, dem Publicum immer sympathischer wird. Fasst man die Geschmacksrichtung unseres heutigen Theaterpublicums in's Auge, so darf man wohl behaupten, dass es nicht das Beste und Edelste in der Kunst ist, was beim ersten Erscheinen einer durchschlagenden Wirkung sicher sein darf. Den Kenner oder ernsten Musikfreund wird Bruch's Musik von Anfang bis zu Ende lebhaft interessiren. Hinreissend, enthusiasmirend zu wirken, das liegt nicht in ihrem Wesen, das gestatten ihr weder ihre Vorzüge, noch — wir dürfen es nicht verschweigen — ihre Mängel. Zu den Vorzügen zählen wir die durchaus ernstkünstlerische Haltung des Werkes, das Vermeiden aller banalen Effecte, die meisterhafte Sicherheit in der Beherrschung aller Ausdrucksmittel, ferner das Streben nach gesanglicher Haltung bei correcter Declamation. Will es uns auch manchmal scheinen, als habe der Componist hier und da einmal mehr die poetische als die dramatische Bedeutsamkeit einer Situation empfunden, wozu ihn leicht das Gedicht verleiten konnte, so kann man seiner Musik im Ganzen doch keineswegs dramatische Schlagfertigkeit, prägnanten und charakteristischen Ausdruck absprechen. Doch erscheinen oft die Situationen mehr durch die interessante Behandlung des Orchesters, als durch Motive von genügender Prägnanz charakterisirt. Ohne dass wir den Motiven der Oper desshalb noble und selbst charakteristische Haltung absprechen wollten, fehlt ihnen doch meistens etwas von jener überzeugenden Unmittelbarkeit des Ausdrucks, welche dem Hörer augenblicklich die Illusion erweckt, als wäre durch sie die Bedeutung der Situation nicht nur erschöpfend, sondern auch auf die einzig mögliche Weise ausgesprochen. Indem jedoch in der Oper die Mehrzahl der Motive immer gesanglicher Natur sein wird, so folgt daraus wieder, dass der Gesang nicht immer zur vollen Geltung kommt, nicht selten durch das complicirte, wenn auch immerhin charakteristische Wesen der Begleitung gedrückt erscheint. Wirksame sogenannte »Abgänge« sind dem Sänger nirgend zu Theil geworden, selten vereinigen in den Ensemble-Sätzen sich die Stimmen zu vollem und breitem Zusammenklang, und damit geht den Situationen zugleich das verloren, was der Dramatiker als »Höhepunkt« zu bezeichnen pflegt. Dass die Handlung nicht sehr lebhaft fortschreitet, hat den Componisten vielleicht ganz instinctiv veranlasst, ihr möglichst schnell zu folgen, nicht durch das Schaffen lyrischer Ruhepunkte retardirende Momente zu veranlassen. An solchen Ruhepunkten, nicht ausserhalb sondern mitinnen der Handlung, sowie an breit angelegten Ensemble-Sätzen (Duetts, Terzetts etc.) ist in der »Loreley« offenbar Mangel. Die Musik hat etwas Hastiges an sich, als habe dem Componisten der Muth gefehlt, einmal mit Faust zu sprechen: »Verweile doch, du bist so schön«. Dass nicht wenige dieser Mängel auf den Dichter zurückzuführen sind, leuchtet ein. Eine Besprechung im Einzelnen verbietet uns der geringe Raum, den ein Opern-Referat in einer musikalischen Fach-Zeitung beanspruchen darf. Wir verweisen desshalb auf eine ausführliche Besprechung des Clavierauszugs der Oper, mit deren Ansichten wir im Wesentlichen übereinstimmen, und die sich in Nr. 39, 40 und 41 des zweiten Jahrgangs der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Neue Folge) vorfindet. (Schluss folgt.)

Nachrichten.

Pariser Nachrichten Das *Grand Théâtre Parisien* machte mit Duprez' *»Jeanne d'Arc«* das glänzendste Fiasco. Gleich die erste Vorstellung konnte wegen Stimmverlust der Primadonna nicht zu Ende gespielt werden, und auch die zweite Aufführung machte keinen Eindruck. Die Oper wird kurz als ein mühsam durch fünf Acte gezogenes, mit allem Möglichen und Unmöglichen gefülltes Melodrama charakterisirt, ohne allen poetischen Halt und Schwung, eine *»Jeanne d'Arc en famille«*. Hervorgehoben werden noch im »Prolog« Johanna's Legende von der heil. Genoveva: *»Il fut autrefois une humble bergère«* und im 3. A. der Mädchenchor *»Doux printemps«*. — Die *Opéra Comique* bereitet eine als melodienreich und auch in der Handlung interessant gerühmte Oper A. Adam's vor *»le dernier bal«*. Als bedeutende Erscheinung wird die in der italienischen Oper als Azucena (Trovatore) aufgetretene Sängerin Grossi bezeichnet, sie erinnere an die früheren berühmten Gesangsgrossen, eine Alboni, Frezzolini, Cruvelli. Als besonders im Spiel durch italienische Beweglichkeit und groteske Mimik ausgezeichnet wird der Buffo Zucchini gefeiert, der Lablache der jüngeren Componisten-Generation: Pedretti, Gebrüder Ricci, Ferraris, Cagnoni, Chiarmonte. Früher in tragischen Fächern verwendet, schlug er sich 1849 in Lissabon, um seinem Director aus der Verlegenheit zu helfen, zur komischen Partie, wo er in *»Crispino«*, *»La Comare«* und *»Don Bucefalo«* seine Glanzrollen hat.

Frankreich hat seinen **Hanslick** gefunden! Bei Germer Baillière in **Paris** (*Rue de l'Ecole de Médecine*, 17) ist soeben ein Buch erschienen: *»Philosophie de la Musique«* von **Charles Beauquier**, welches so ziemlich dieselben Argumente und Resultate vorbringt wie Hanslick's bekannte und viel besprochene Schrift »Vom Musikalisch Schönen«, obwohl der französische Autor dasselbe nicht zu kennen scheint. Sehr geistreich, klar und eindringend geschrieben, wird es in Frankreich grosse Sensation hervorrufen, denn bis jetzt ist, so viel wir wissen, eine solche Ansicht daselbst nicht so ausführlich dargelegt worden. Wir empfehlen dieselbe auch unsern deutschen Lesern und kommen selbstverständlich eingehend darauf zurück. *S. B.*

Aus dem **Haag** wird uns geschrieben: »Joachim trat hier im Lande mit riesenhaftem Erfolg auf. Bei uns spielte er auch, ohne Honorar zu nehmen, in dem Concert der »Gesellschaft der Tonkunst«, welche alten oder erkrankten Musikern ein Jahreseinkommen, oder den Wittwen und Waisen derselben eine Pension sichert. Er spielte Spohr's Gesangscene, Tartini's »**Trille du diable**«, ein Bach'sches Präludium und Schumann's Abendlied, von ihm wunderschön instrumentirt. Aus Dankbarkeit überreichten ihm die Mitglieder das Diplom als Ehrenmitglied, welches er unter Tusch des Orchesters annahm. Die Orchesterstücke dieses Concerts waren Gade's neueste (7) Symphonie, eine Ouverture von J. G. Lübeck und die Ruy-Blas-Ouvertüre von Mendelssohn. Im nächsten Concert kommt Bargiel's Prometheus-Ouvertüre zur Aufführung.«

In **Prag** hat der geschätzte Violinspieler Herr v. **Wasielewski** nach langer Zurückgezogenheit vom öffentlichen Auftreten wieder in einem **Concert der Sophienakademie** mit grossem Beifall concertirt. Die »Bohemia« schreibt darüber: In Herrn v. Wasielewski, der als Gast den ersten Satz aus Viotti's A-moll-Concert und das Andante und Rondo aus Mozart's, neu von David in Leipzig herausgegebenem D-dur-Concert spielte, lernten wir einen tüchtigen Geiger solider Schule kennen. Der bekannte Biograph R. Schumann's ist zwar kein blendender Virtuose im neuesten Sinne des Wortes, seine Vorträge zeugten aber von künstlerischer Gesinnung, ernstem Streben und tüchtiger Bildung; tiefes Verständniss und liebevolles Erfassen kamen überall klar zum Vorschein.

In **Hamburg** haben in letzter Zeit wieder einige bedeutende Aufführungen stattgefunden. Der unter der Leitung des Herrn C. **Voigt** stehende **Cäcilien-Verein** brachte Händel's »Jephta«, leider noch in der Mosel'schen Bearbeitung, da es noch keine deutsche Originalpartitur und ihr entsprechende Stimmen giebt. Die Soli wurden von Frl. **Garthe** aus Hannover, Frl. **Hausen** aus Berlin, Herrn **Schild** aus Leipzig und Herrn **Schulze** gesungen. — Der Verein des Hrn. **Deppe** brachte Händel's Judas Maccabäus, worüber Näheres in der folgenden Nummer. — Im ersten Philharmonischen Concert bildeten die B dur-Symphonie von Gade, Schumann's Ouver-

türe, Scherzo und Finale, dann Claviervorträge der Frau Schumann (Beethoven's G dur-Concert, Novellette in D von Schumann, Variationen aus Op. 21 von Brahms) und Flötensoli des Herrn de Vroye den Inhalt des Programms. — Die erste Quartett-Unterhaltung des Herrn Bole brachte ein Quartett von Haydn in D, Beethoven's Quartett in B Op. 130, Schubert's Quartett in D-moll.

Dr. Ed. Hanslick machte neulich in einem Concertreferat der Wiener »Neuen freien Presse« eine allgemeine Bemerkung, der wir die grösste Verbreitung wünschen und die wir den Concertdirectionen zur Beherzigung empfehlen. Er sagt: »Concert-Novitäten haben ein ungleich härteres Loos, als die dramatischen. Erringt eine Oper ihren anständigen Erfolg, so darf sie auf mehrere rasch aufeinanderfolgende Reprisen zählen, deren jede den Hörern einige neue, früher übersehene Vorzüge entdecken hilft, und im ungünstigsten Falle wenigstens als gerechte Appellation von einem unvorbereiteten zu einem »besser informirten« Publicum auftritt. Fallen aber die Würfel gleich auf den ersten Wurf günstig, so siedelt sich eine Novität, wie Gounod's »Faust« u. dgl., vollständig im Repertoire fest und ist binnen Jahresfrist den Hörern Note für Note geläufig. Was geschieht hingegen mit einer neuen Symphonie, Ouvertüre oder Kammermusik? Sie wird applaudirt und — ist nun für 10 oder 15 Jahre, vielleicht für immer, todt. Es fallen uns zur Noth ein bis zwei lebende Componisten ein, von denen grössere Concertstücke mehr als einmal aufgeführt sind. Manche Novität wird drei- und viermal probirt, ehe sie von den Spielern ganz gefasst, anerkannt, ja liebgewonnen wird. Und das grosse Publicum, welches nicht das feine Ohr, nicht die musikalische Erfahrung dieser Herren besitzt, sollte das Stück aufs erste Hören gleich so vollständig aufgenommen und ausgekostet haben, dass eine zweite Aufführung Thorheit wäre? Könnte man doch nur mit der zweiten Aufführung anfangen! hörten wir einmal einen jungen Componisten ausrufen, und er hatte Recht. Das *jus gladii* des Publicums fechten wir nicht an, wohl aber die Uebung, eine wohlaufgenommene Novität blos desshalb, weil sie nun keine »Novität« mehr ist, zu den Todten zu legen. Unsere Concertprogramme bestehen fast ausschliesslich aus zwei Classen von Compositionen: classische, welche fortwährend, und neue, die niemals wiederholt werden. Wir möchten eine dritte Kategorie hinzufügen: Wiederholung moderner Musikstücke, die nicht an die classischen Ahnherren reichen und vielleicht auch nicht auf die Nachwelt, deren einseitige, epigone Vorzüge aber auf die Gegenwart immerhin ihren Reiz und ihre Bedeutung haben.

Die Altistin Frl. Aug. Götze, deren in einer Notiz aus Thüringen im vorigen Sommer gedacht wurde, hat am 15. December in Dresden gesungen. C. Banck spricht sich im Dresdner Journal sehr günstig über sie aus.

In Gotha haben vier jüngere Mitglieder der Weimar'schen Hofkapelle, die Herren Wehrle, Freyberg, Bärmann und Friedrichs, eine Kammermusikproduction veranstaltet, wobei Mozart's D-moll- und Mendelssohn's Es-dur-Quartett Op. 12 zu Gehör kamen.

Frau Claus-Szarvady hat ihre Kunstreise bereits wieder aufgenommen und im Museums-Concert zu Frankfurt a. M. Beethoven's G-dur-Concert unter lebhaftem Beifall gespielt.

Im fünften Abonnement-Concert in Braunschweig wurde Reinthaler's Oratorium »Jephta und seine Tochter« unter allgemeinem Beifall zu Gehör gebracht.

In Prag soll man an Stelle des verstorbenen Prof. Mildner Herrn Concertmeister R. Dreyschock zu bringen gewünscht haben. Wie verlautet, hat derselbe aber abgelehnt.

Zu Berlin soll die demnächstige 300. Vorstellung der Zauberflöte eine Festaufführung werden, wie dies auch mit Don Juan und Freischütz — den einzigen Opern, die eine solche dritte Säcularfeier erlebten — der Fall war.

Adelina Patti hat zu Florenz mit ihrer Hauptrolle Amina (Somnambula) Furore erregt; die Blätter sind überfliegenden Lobes voll.

Herausgegeben von Alex. Büchner erschienen bei Brockhaus Briefe des geistreichen, musikliebenden Prinzen Louis Ferdinand von Preussen an seine Geliebte, Pauline Wiesel, nebst Briefen von Gentz, Varnhagen, A. v. Humboldt, Rahel, Marie v. Meris.

Dr. Faust-Pachler in Wien bringt in der »Neuen Berliner Musikzeitung« authentische Aufschlüsse über das Verhältniss, in welchem seine Mutter Marie Pachler-Koschak zu Beethoven stand.

Miscellen.

(Historische Notiz.)

In Starke's Wiener Pianoforte-Schule (um d. J. 1820 erschienen) finden wir eine Mittheilung über Albrechtsberger, welche in Bezug auf Haydn und Mozart nicht ohne Interesse ist. F. Starke (ein geborner Sachse, welcher um 1780 bis 1820 und später in Wien lebte) schreibt u. A. —: »G. Albrechtsberger war einer der vorzüglichsten Generalbass- und Compositions-Lehrer —; Eybler, Weigl, Hummel, Mayseder, Fuss, Leidesdorf, Gänsbacher, Graf Gallenberg, Mozart Sohn u. a. haben unter seiner Leitung ihre herrlichen Talente entwickelt, selbst der hochgefeierte L. van Beethoven befliss sich seiner Lehre des doppelten Contrapunktes. — Als Albrechtsberger und Mozart einst bei einem hiesigen Grosshändler Herrn von Buchberg zusammen trafen, wurden beide aufgefordert, über ein Thema zu fugiren, welche so äusserst schwere Aufgabe von beiden lange und glücklich durchgeführt wurde. — Der grosse J. Haydn liebte und schätzte ihn so hoch, dass er ihm das Endstück der ersten Abtheilung des Meisterwerkes die Schöpfung, zur Einsicht überreichte. Ueberhaupt schätzte Haydn Albrechtsbergers Verdienste ungemein hoch. Als beide vor Schwäche nicht mehr ausgehen konnten, schrieb Haydn zu Albrechtsberger's Namensfest das bekannte Visit-Billet (aber nicht Canon) »Alt und schwach bin ich.« Albrechtsberger schrieb ihm dafür zu seinem Namensfeste 1806 zwei vierstimmige Canons und einen Hymnus — mit den unterlegten Worten: »*Solatium miseris socios habuisse dolorum Pieridum Frater qui dudum noster Apollo Diceris Hunc Canonem fecit amore Tui, Dedicat quem Tibi vetuset Sincerus amicus G. Albr.*«

Zur Nachricht für die Herren Verleger und Componisten.

Die der Redaction der »Allg. Mus. Ztg.« zur Recension eingesendeten Musikalien u. s. w. finden, wofern sie nicht remittirt werden, ihre Besprechung in der »Leipziger Allg. Mus. Ztg.« —

ANZEIGER.

[3] # Zur Hausmusik.

Classische Compositionen

als Duos für Pianoforte und Violine bearbeitet

im Verlage der Buch- und Musikalien-Handlung **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

Joseph Haydn, Symphonien für Pianoforte und Violine arrangirt von **Georg Vierling**. Nr. 1—12. à 1 Thlr. 10 Ngr.

Joseph Haydn's Violin-Quartette für Pianoforte und Violine bearbeitet von **Georg Vierling**. Nr. 1—6 à 1 Thlr.

W. A. Mozart, Quintette für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello für Pianoforte und Violine bearbeitet von **Georg Vierling**.

Bisher erschienen: Nr. 1 in C-moll 1½ Thlr. Nr. 2 in C 2⅙ Thlr. Nr. 3 in G-moll 2 Thlr.

W. A. Mozart, Symphonien für Pianoforte und Violine bearbeitet von **Heinrich Gottwald**. Nr. 1—12 à 1⅓ Thlr.

Bei dem anerkannten Mangel an gediegenen, nicht zu schwer ausführbaren Compositionen für Pianoforte und Violine hat es die Verlagshandlung unternommen, obige Meisterwerke von **Haydn** und **Mozart** als Duos für die genannten Instrumente bearbeiten zu lassen. **Georg Vierling** und **Heinrich Gottwald** haben diese schwierige Aufgabe in ächt künstlerischer Weise aufgefasst und es ist ihnen trefflich gelungen, treue, dabei höchst wirkungsvolle Wiedergaben der classischen Originale in fliessender, der Technik der beiden Instrumente entsprechender Weise zu liefern, die den besten Original-Compositionen dieser Gattung an die Seite gestellt werden können. Keine Art des Arrangements dürfte geeigneter sein, die schönsten und erhabensten Schöpfungen unserer Classiker in kleineren musikalischen Kreisen als so recht eigentliche »Hausmusik« einzubürgern, wie die Zusammenwirkung von Pianoforte und Violine. Der Clavierpart und die Violinstimme sind für auf mittlerer Stufe stehende Spieler ausführbar.

W. A. Mozart's

Clavier-Concerte, -Quartette und -Quintett

für Pianoforte zu vier Händen

bearbeitet von

Hugo Ulrich.

Erste vollständige, neuerdings revidirte Ausgabe.

Nr. 1—25 à 1⅓ Thlr. bis 2⅔ Thlr.

Zum ersten Male liegt eine vollständige Ausgabe derjenigen Werke vor, die den eigentlichen Maassstab für die Würdigung **Mozart's** als **Clavier-Componisten** bieten **und in denen** der Schwerpunkt Mozart'scher Clavier-Musik liegt. Vor allem durch ihren musikalischen Gehalt bedeutsam, bieten sie eine Fülle des Schönsten, was die musikalische Kunst überhaupt aufzuweisen hat. An die Concerte reihen sich die beiden Clavier-Quartette und -Quintett **würdig an.**

Die vierhändige Bearbeitung, welche diese wundervollen Schätze dem clavierspielenden Publicum erst recht zugänglich macht, ist anerkannt vorzüglich.

---

[4] Soeben erschien im Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur:

FRANZ SCHUBERT

Grosse Messe (in Es)

für Chor und Orchester.

Partitur 7½ Thlr. Clavier-Auszug 5 Thlr. Orchesterstimmen 6⅔ Thlr. Chorstimmen 2 Thlr.

Verlag von Praeger & Meier in Bremen.

[5] Innerhalb vierzehn Tagen erscheint:

Abt, Fr., Op. 206. 3 Lieder für Sopran (erscheinen auch für Alt). 7½—10 Ngr.
Blumenthal, J., Kleine Potpourris für Piano und Violine. Stradella. Trovatore. Tell. à 15 Ngr.
Casorti, A., Op. 38. 2me Air varié für Violine und Pfte.
Doppler, Deutsche Perlen für Piano (Wiegenlied von Taubert, Röslein im Walde von Fischer).
Hoffmann, F., Die Liebe kauft man nicht. Lied für eine Singstimme arrangirt. 2. Auflage. 5 Ngr.
Janson, F., Op. 6. Sechs dreistimmige Lieder.
Krug, D., Op. 218. Drei Idyllische Tonbilder für Pfte. 10—12½ Ngr. (Im Tannenwald. Goldene Abendwölkchen. Blümleins Traum.)
Lammers, J., Op. 11. 5 Lieder für eine Singstimme. Neue Ausgabe. 5—10 Ngr.
—— Op. 16. Neues Leben. Lied mit Pfte. Ausgabe für Tenor oder Sopran. 12½ Ngr.
Raff, Joach., Op. 126. 3 Clavierstücke. Menuet, Romanze und Capriccio. 12½—15 Ngr.
Ritter, K. A., Romanze für Cello und Pfte.
Schubert, F. L., Op. 61. Erholungs-Stunden für Piano. Heft 3. 4. à 15 Ngr.
—— Der kleine Beethovenspieler. Sammlung der beliebtesten Thema aus Beethoven's Werken, für kleine Hände mit Fingersatz; in 4 Heften à ca. 12½ Ngr.
—— Aus demselben einzeln »Adelaide«.
—— Musikalischer Hausschatz. Potpourris beliebter Opern. Afrikanerin. Tannhäuser. Don Juan. à 15 Ngr.
Taubert, W., Op. 151. Zur Erinnerungsfeier. Feierlicher Marsch für Piano zu zwei Händen. 20 Ngr.
Weidt, H., Op. 79. Vier Lieder für eine Bassstimme. Der Jude. Ich lobe mir den rauhen Kittel. Kein Tröpflein mehr im Becher. Hackelberger's Jagd. ca. 15 Ngr.
—— Op. 88. Drei Duette für Baryton und Bass. Die Verdriesslichen. Liebe und Wein. Die Trinkbrüder.

---

[6] ## Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

Bendel, Franz, Op. 98. Drei Melodien f. d. Pianoforte
No. 1. Entsagung. (Desdur.) — 10
- 2. Gedenke mein! (Esdur.) — 10
- 3. Elegie. (Cis moll.) — 12½
—— Op. 93. Une Scène de Ballet. Morc. de Salon p. Piano. — 17½
—— Fantaisie sur des Motifs de l'Opéra: L'Africaine de G. Meyerbeer pour Piano. — 20
Berens, H., Pensée fugitive p. Piano. — 7½
Henselt, Adolphe, Six Thèmes avec Variations de Nic. Paganini recueillis de ses Concerts pour Piano. Nouvelle Edition. — 20
Hiller, Ferd., Ständchen für Pianoforte. — 10
Köhler, Louis, Op. 123. Ermunterung zum Fleisse. 30 leichte Uebungsstücke für den Klavier-Unterricht mit Fingersatz in progressiver Folge. Heft 1—3. à — 15
—— Op. 124. Leichte vierhändige Stücke, d. Prima-Parthie im Umfange von fünf Tönen f. den Klavier-Unterricht. Heft 1—3. à 15 Ngr. Heft 4. — 20
—— Op. 134. Drei leichte melodische u. instructive Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen.
No. 1. 15 Ngr. No. 2. 3. à — 12½
Raff, Joachim, Op. 113. Ungarische Rhapsodie f. d. Pfte. 1. —
—— Op. 114. Zwölf zweistimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1—3. à 27½ Ngr. — 1 Thlr.
—— Op. 115. Deux Morceaux lyriques pour Piano. — 20
—— Op. 116. Valse-Caprice pour Piano. — 20
Terschak, A., Op. 73. Le Murmure du Ruisseau. Pièce caractéristique p. Piano — 20
—— Op. 74. L'Attaque. Etude pour Piano. — 22½
Veit, H. W., Op. 54. Frühlingsklänge. Impromptu f. Pfte. — 10
Abt, Franz, Op 206. Vier Lieder f. Sopran mit Begl. des Pianoforte. Neue Ausgabe.
No. 1. Warum? Gedicht von Th. Meurer. — 7½
- 2. Frühlings Ankunft. Gedicht von E. Kreuzhage. — 10
- 3. Fahr wohl! Gedicht v. Adele Gräfin v. Bredow-Görne. — 7½
- 4. Ich liebe Dich! Gedicht von Th. Meurer. — 7½
Idem f. Alt oder Bass. No. 1. 3. 4. à 7½ Ngr. No. 2. — 10
Jensen, Adolph, Op. 10. Dolorosa. Sechs Gesänge nach Dichtungen von A. v. Chamisso f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1. 7½

b) Musikstücke für Pianoforte zu vier Händen.

Brauer, Fr., Op. 21. Zehn melodische Uebungsstücke. (Die Primo-Parthie grösstentheils im Umfang von fünf Stufen.) Heft 1—3 à — 15
Eggbard, Jul., Op. 200. Marche de la Garde impériale, arr. — 20
—— Op. 209. Les Pierrots! Polka brillante, arr. — 16
—— Op. 211. Air de Danse. Morceau, arr. — 14
—— Op. 213. Le Voltigeur. Galop brillant, arr. — 17½
Lachner, V., Op. 32. No. 2. Marsch zu Schillers »Turandot,« arr. — 12½
—— Op. 44. Ouverture zu Schillers »Demetrius,« arr. vom Componisten. — 20
Liszt, Fr., Todtentanz (Danse macabre). Paraphrase über »Dies irae,« arrang. für zwei Pianos vom Componisten. 2. 15
—— Fantasie über Motive aus Beethovens »Ruinen von Athen,« arrang. für zwei Pianos vom Componisten. 2. 25
Rosenhain, Jacques, Op. 73. Concerto. Arrang. für zwei Pianos vom Componisten. 2. 15
Spindler, Fr., Op. 75. Im Wald. Sechs Stücke, arr. No. 2—5. à — 15

c) Musikstücke für Pianoforte allein.

Badarzewska, Thecla, La Prière exaucée. Réponse à la Prière d'une Vierge. Morceau brillant. — 12½
Baumfelder, Friedrich, Op. 140. Wanderers Sehnsucht. Nachtgesang. — 12½
—— Op. 143. Valse-Etude. — 20
—— Op. 144. Silberglöckchen. Melodie. — 12½
—— Op. 146. La Prière d'une Mère. Nocturne. — 10
—— Op. 150. Neueste Schule der Geläufigkeit. Zehn Etuden für mittlere Spieler, mit Hinweglassung aller Octaven und besonderer Berücksichtigung des vierten und fünften Fingers. Heft 1—2. à — 17½
—— Op. 151. Heimweh. Melodie. — 12½
Chwatal, F. X., Op. 201. La belle Tyrolienne. Morceau élég. — 12½
Cramer, H., Op. 162. L'Africaine, de G. Meyerbeer. Illustrations mélodiques. — 17½
Danse, Rudolph, Op. 218. Bremer Schützen-Gruss! Festmarsch (mit Vignette). — 5
—— Op. 217. Blondin-Polka (mit Vignette). — 5
Eggbard, Jul., Op. 195. Esprit volage. Morceau. — 16
—— Op. 196. La plus Belle! Impromptu-Mazourka. — 14
—— Op. 197. »La Flora« Scène de Danse espagnole. — 16
—— Op. 198. Les deux Pigeons. Morceau élégant. — 20
—— Op. 199. Vers le Ciel! Mélodie. — 14
—— Op. 200. Marche de la Garde impériale. — 20
—— Op. 201. Le Ruban d'or. Mélodie-Etude. — 14
—— Op. 202. Premier Aveu! Nocturne. — 16
—— Op. 203. Le Garçon voyageur (Handwerksburschen-Wanderlied). Transcription. — 15
—— Op. 208. Chanson de la Fiancée. Morceau. — 14
—— Op. 209. Les Pierrots! Polka brillante. — 17½
—— Op. 210. Le Songe! Rêverie. — 12½
—— Op. 211. Air de Danse. Morceau. — 14
—— Op. 212. Mélancolie. Morceau — 12½
—— Op. 213. Le Voltigeur. Galop brillant. — 15
—— Op. 214. Le Carillon. Morceau imitatif. — 16
—— Op. 215. Oh, ma chère Styrie! (Des Steyrers Heimweh.) Mélodie. — 15
Hamm, J. V., Einzug der Sänger. Festmarsch zum ersten deutschen Bundesgesangfest in Dresden (mit Vignette). — 5
Hünten, Fr., Op. 221. Fantaisie sur »l'Africaine,« de G. Meyerbeer. — 20
Jadassohn, S., Op. 31. Knabenspiele. Characterstück. — 15
Jungmann, Albert, Op. 206. Chant de Sylphes. Morceau caractéristique. — 17½
—— Op. 207. Irene. Nocturne. — 15
—— Op. 208. Scheidegrüsse. Romanze. — 14
—— Op. 213. Wellenspiel. Barcarole. — 18
—— Op. 214. La Prière du Barde (Das Gebet des Barden). Morceau. — 17½
Kéler-Béla, Op. 68. Souvenir de Wiesbade. Polka (avec Vignette). — 7½
—— Op. 70. Sängergruss. Festmarsch zum ersten deutschen Bundesgesangfest in Dresden (mit Vignette). — 7½
Kuhe, W., Op. 107. Deux Fantaisies sur »l'Africaine,« de G. Meyerbeer. No. 1—2. à — 20
Liszt, Fr., Todtentanz (Danse macabre). Paraphrase über »Dies irae,« arr. vom Componisten. 1. 15
—— Fantasie über Motive aus Beethovens »Ruinen von Athen,« arr. vom Componisten. 1. —
—— Pilgerchor aus R. Wagners »Tannhäuser.« Paraphrase. — 20
—— Zwei Transcriptionen (»Confutatis et Lacrymosa«) aus Mozarts »Requiem.« — 16
Oliver, Ch. M. E., Op. 124. La Chasse aux Papillons. Morceau. — 20
—— Op. 125. Clara-Walzer. — 15
—— Op. 130. Heimweh. Salon-Mazurka. — 17½
—— Op. 131. Kobold-Spiel. Impromptu. — 12½
Pauer, E., Op. 61. Serenade. — 15
—— Op. 62. Galop militaire. — 17½
Raff, Joach., Op. 125. No. 1. Gavotte. — 12½
- 2. Berceuse. — 12½
- 3. L'Espiègle. Valse-Impromptu. — 15
Rosenhain, Jacques, Op. 73. Concerto. 1. 25
Sienold, Ch., Op. 22. 2me Valse brillante (As). — 17½
Spindler, Fritz, Op. 151. Zehn technische Studien mit besonderer Rücksicht auf Ausbildung des vierten Fingers. cpl. 1. 20
—— Op. 157. Zehn Sonatinen. No. 1—10. à — 10—20
—— Op. 158. Rosenblätter. Zwei Stücke. No. 1—2. à — 17½
—— Op. 159. Mondscheinbilder. Vier Stücke. No. 1—4. à — 10—15
—— Op. 160. Maienblüthen. Melodische und brillante Stücke. No. 1—12. à — 7½
—— Op. 161. Mühle im Thal. Tonstück. — 16
—— Op. 162. Deux Improvisations sur des thèmes de l'Opéra: »l'Africaine,« de G. Meyerbeer. No. 1—2. à — 22½
Wehle, Charles, Op. 72. Berceuse javanaise. — 16

III. Kirchenmusik.

Händel, G. F., Halleluja aus dem »Messias,« eingerichtet für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von 2 Hörnern, 2 Trompeten, 2 Posaunen und Pauken. Partitur mit untergelegtem Klavierauszug. — 15
—— —— Singstimmen. — 10

IV. Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung.

Abt, Franz, Op. 282. Zwei Gesänge für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen. No. 1—2. à — 16
—— Op. 284. Zwei Gesänge für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen. — 17½
—— Op. 288. Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. No. 1—4. à — 10—12½
—— Op. 291. Fünf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. Heft 1—2. à — 18—22½
—— Op. 297. Sechs Solo-Quartetten für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen. Heft 1—2. à — 17½
Genée, Richard, Op. 143. Herein! Humoristisches Lied für vier Männerstimmen. Text vom Componisten. Partitur und Stimmen. — 25
—— Op. 144. Komische Fest-Cantate für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von 2 Violinen und Kinderinstrumenten. Partitur und Stimmen. 1. 10
—— Op. 147. Die gestohlene Gans. Komisches Duett für Tenor und Bass mit Pfte. Text vom Componisten. — 25
—— Op. 150. Reeller Heirathsantrag. Humoristischer Chor für vier Männerstimmen. Text vom Componisten. Part. u. Stimmen. — 25
—— Op. 151. Das Gespenst. Eine schaurige Ballade (Worte von *Franz Graf*) für vierstimmigen Männerch. Part. u. Stimm. — 17½
—— Op. 152. Der Patient und die Aerzte, oder Allopath, Homöopath und Hydropath. Komische Scene für vier Solo-Stimmen (2 Tenöre und 2 Bässe) m. Pfte. Text vom Componisten. 1. 12½
—— Op. 154. Ebbe und Fluth. Komische Bier-Cantate für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. 1. 2½
Kuntze, C., Op. 111. Nehmt keine Frau. Komisches Männerquartett. Partitur und Stimmen. 1. —

V. Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Abt, Franz, Op. 287. Drei Lieder für Tenor oder Sopran. No. 1—3. à — 7½
—— —— Dieselben für Alt oder Bass. No. 1—3. à — 7½
Genée, Richard, Op. 153. Drei Humoresken f. Bass od. Bariton. No. 1. Ehemann's Schlummerlied. — 10
- 2. Die gute Schwiegermama. — 10
- 3. Der geplagte Ehemann. — 10
Heiser, Wilhelm, Op. 62. Zwei Lieder. — 15
—— Op. 66. Zwei Lieder. — 17½
Proch, Heinr., Das Lied vom Menschenleben, von *M. G. Saphir* für Declamation mit Pfte. — 15

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 10. Januar 1866. **Nr. 2.** I. Jahrgang.

Palestrina's Motetten.

Motetten von Pierluigi da Palestrina, in Partitur gesetzt und redigirt von Theodor de Witt. Drei Bände Folio. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Subscriptionspreis jedes Bandes 5 Thlr.

(Schluss.)

5. Vom gregorianischen Gesange, sagten wir, habe sich Palestrina emancipirt, weil nämlich jener weder Melodie noch musikalischen Rhythmus, und damit auch nicht die Kunst musikalischen Ausdrucks kennt, wenn es auch immerhin gregorianische Gesänge giebt, die von diesen für sie eigentlich verbotenen Früchten sich etwas angeeignet haben. Das Verhalten Palestrina's zu diesem gregorianischen Gesang ist aber nun noch von einer andern Seite zu beleuchten, nämlich in Bezug auf die Kirchentonarten. Die Musikschriftsteller (namentlich nach Thibauts Vorgang) behaupten alle, Palestrina habe in den alten Kirchentonarten geschrieben (der Ausdruck: »er sei aufs tiefste in dieselben eingedrungen« kann doch wohl nur diesen Sinn haben, denn dass er dieser Tonarten vollkommen kundig war, versteht sich ja von selbst). Und da er, wie *figura* ausweist, seinen Stücken entweder gar keine Vorzeichnung giebt oder nur ein b setzt, welche beide Arten der Vorzeichnung auch im gregorianischen Gesange die einzigen sind, die das Gesetz zulässt, da er auch zwischenein die zufälligen ♯ und ♭ zwar öfter setzt, als es die Regel eigentlich erlaubte, aber doch weit nicht überall, wo diese Zeichen hingehören, wo darum auch der Redacteur sie beigefügt hat: so hat jene Behauptung in so weit alle Wahrscheinlichkeit für sich. Wir gestehen aber, dass wir, seit man sogar Sebastian Bach zu einem Repräsentanten der alten Kirchentonarten hat machen wollen, gegen derlei Behauptungen, so lange nicht die klaren Beweise schwarz auf weiss daneben stehen, misstrauisch geworden sind. Wir haben darum die vorliegenden Motetten insbesondere auch darauf angesehen, wie sichs darin mit den Kirchentonarten verhalte, und sind auf folgendes Ergebniss gekommen. Wenn Jemand den Palestrina darum preisen wollte, dass er als getreuer Sohn der römischen Kirche auch nur in den Kirchentonarten Musik gedichtet habe, so müssten wir dieses Lob für unbegründet erklären. Wir haben eine Anzahl Stücke gefunden, die ganz unzweifelhaft dem modernen Dur und Moll angehören; so steht in Bd. I. No. 26. S. 111 (*Dum complerentur*) in F-dur, dessgleichen in Bd. III. No. 22. S. 114 (*Hac dies, quam fecit*), No. 31. S. 150 (*Ave regina*). Will man das jonisch nennen mit Versetzung um eine Quart höher, so wie auch alle die Nummern, die nach unsrem Ohr in reinem C-dur klingen, als jonisch bezeichnen, so mag man es thun; den von Gregor I. selbst autorisirten Tonarten hat aber diese nicht angehört. Nicht weniger klar tönt uns in Bd. I. No. 7. S. 34 (*Crucem sanctam*), in Bd. III. No. 24. S. 120 (*Judica me Deus*) unser heutiges G-moll entgegen. Diesen Stücken finden wir allerdings eine Anzahl anderer gegenüberstehen, welche ebenso deutlich die Merkmale einer der alten Kirchentonarten an sich tragen. So ist gleich die erste Nummer in Bd. I (*O admirabile commercium*) mixolydisch; ebenso in Bd. III. No. 8. S. 39 (*Fuit homo*), No. 9. S. 43 (*O lux et decus Hispaniae*), No. 29. S. 128 (*Lauda Sion Salvatorem*), wie überhaupt die Zeichen dieser Tonart uns verhältnissmässig häufig begegnen. In Bd. III ist No. 12. S. 62 (*Sanctificavit dominus*) dorisch, in Bd. II. No. 17. S. 77 (*Dominus Jesus in qua nocte*) phrygisch. Von der grossen Mehrzahl aber dürfte es schwer sein, eine der alten Tonarten als die herrschende anzugeben, an deren Gesetz sich der Meister gebunden hätte; wir glauben nicht, dass die Lehrer des gregorianischen Gesanges über diesen Punkt unter sich einig würden, so wünschenswerth es wäre, dass dieselben die Theorie dieses Gesanges, statt mit abgerissenen Sätzchen aus dem Messbuch, einmal an solchen grossen Werken erläutern würden. Uns scheint die Sache so zu liegen: Palestrina hat die Tonarten mit ihren Regeln und diejenigen Musikformen, Modulationen, Schlüsse u. s. w., die sich an und aus jenen Tonarten im Laufe des ganzen Mittelalters entwickelt hatten, genau gekannt und mit Meisterschaft zu handhaben gewusst. Musste doch einem Musiker, der in der römischen Kirche, in Rom selbst unter Priestern und Sängern aufgewachsen war, diese ganze Tonwelt so zur Natur geworden, in ihm so in Saft und Blut übergegangen sein, dass er schon ursprünglich in diesen

Formen dachte, während wir uns aus einer ganz andern musikalischen Atmosphäre in diese uns fremde erst hineinversetzen müssen. Aber wie schon vorher die fortgeschrittene Kunst des mehrstimmigen Satzes die Musikdichter in vielfache, ja unaufhörliche Collision mit der Kirchenregel gebracht hatte (woher ja die schlaue Auskunft sich datirt, dass die Kirche zwar erlauben musste, da und dort ein *gis* oder *fis* zu singen, weil die Harmonie es zur Naturnothwendigkeit machte, aber dass man in den geschriebenen Stimmen das ♯ oder ♭ nicht beisetzen durfte, damit wenigstens der Schein gerettet wurde, als werde die Regel beobachtet, die solche von der Scala abweichende Töne verbot — s. zum Belege Oberhoffer, der gregorianische Choral, S. 13) : so führte unsern Meister sowohl seine vielstimmige Setzart, als auch und noch mehr sein reiner musikalischer Sinn, sein auf wirkliche Schönheit und auf Wahrheit des Ausdrucks bedachter Geist auf einen Standpunkt, von welchem aus ihm das System der Kirchentöne nicht mehr ein bindendes, hemmendes und drückendes Gesetz, wohl aber, was es auch in der That ist, eine eigenthümliche, charakteristische Form oder Gattung von Musik war, die er frei, seiner künstlerischen Inspiration folgend, handhabte und verwerthete. Er wird, wie man weiss, als Reformator der Kirchenmusik gefeiert, sofern er durch seine Schreibart an die Stelle der alten, sinnlos gewordenen Künsteleien, um deren willen das tridentiner Concil nahe daran war, alle Musik in der Kirche zu verbieten, eine klare, würdige und ausdrucksvolle Musik setzte, die von Päpsten und Cardinälen als ächte Kirchenmusik mit Freuden anerkannt wurde. Aber er ward solch ein Reformator noch in einem ganz andern Sinn, eben indem er die Fessel, die die alte Kirche der Tonkunst angelegt hatte, sprengte, nicht indem er Unkirchliches, Weltliches aufnahm, sondern im Gegentheil, indem er ein höher Kirchliches schuf, das nicht mehr im Buchstaben, sondern im Geiste, nicht mehr in der beschränkten Zahl der Tonarten, im Verbot von ♯ und ♭, von *gis* und *fis*, von *cis* und *dis*, sondern im musikalischen Gehalt der Töne und Tonreihen selber lag. Dass er selbst noch von den alten Tönen und Modulationen mehr beibehielt, als seine Nachfolger (z. B. Allegri), das begreift sich aus seiner Stellung auf der Schwelle der neuen Kunstepoche, deren Anfänger er selbst war. (Hat doch auch Luther in Lehre und Ritus noch Manches beibehalten, was der spätere Protestantismus wenigstens als Sache freier Discussion betrachtet.) Aus dieser seiner Stellung glauben wir es erklären zu sollen, dass uns in diesen Motetten alle Augenblicke wieder Gänge und Modulationen begegnen, die wir als dorisch, phrygisch u. s. w. leicht erkennen, aber dass so selten eine dieser Tonarten durch ein ganzes Stück festgehalten ist. Das aber können auch diejenigen, die in den alten Tonarten den wahren *character indelebilis* der ächten Kirchenmusik zu sehen glauben, schlechterdings nicht leugnen, dass grade Palestrina's weihevollste Gesänge, jene Improperien, Miserere u. s. w., ihre Schönheit keiner jener Tonarten verdanken, ausser in der mittelbaren Weise, dass, im Gegensatze zu den modernen Halbtönen, die einen Accord in einen andern überführen, Palestrina's Ohr durch die alten Tonarten schon gewöhnt war, was uns nun fremder geworden ist, z. B. einem D-moll-Accord ohne alle Vermittelung den C-dur-Accord (dorisch), einem G-dur-Accord ebenso den F-dur-Accord (mixolydisch), einem F-dur-Accord den G-dur-Accord (lydisch) folgen zu lassen.

Wenn in Italien oder Griechenland oder sonstwo neue Reste eines untergegangenen, üppigen Volkslebens aus dem tausendjährigen Schutte zu Tage gefördert werden, so freuen wir uns jedes solchen Fundes, weil dadurch unsre Kenntniss der alten Welt erweitert oder berichtigt wird. Wenn uns aber solcherlei Denkmale einer grossen Zeit vor Augen gestellt werden, wie die vorliegenden Musikwerke: da lernen wir nicht nur diese grosse Zeit wieder besser kennen und würdigen, sondern unser eigenes Leben hat daran einen Gewinn von nicht zu bemessendem Werthe. Diese Tempel und Altäre, diese Vasen und Bildwerke, die der Musiker in Palestrina's Partituren vor sich sieht, die bieten sich zum unmittelbaren Gebrauche dar; mögen sie eine recht vielfache, dankbare und würdige Verwendung finden!

Neue Lieder.

—*ff*— Wohl könnte es Einem Schwindel erregen, wenn man auf die schier unübersehbare Menge von Liederheften jeder Gattung den Blick richtet, welche eine im Gebiete der musikalischen Lyrik fast allzuüppige Productionskraft aller Orten an's Licht treibt. Wohl möchte man versucht sein, den Liedercomponisten zuzurufen: »Verzettelt eure Kraft nicht in dergleichen anmuthigen Kleinigkeiten, die euch den Sinn rauben für breitere, straffere Formen! Schreibt Oratorien, schreibt Opern, wenn eure Phantasie dem süssen Bann des Gesanges doch einmal verfallen ist, wenn ihr euch nicht in jene Schranken wagt, wo in edler Resignation das Streichquartett mit den Waffen der Contrapunktik kämpft, oder wo die Symphonie mit allen Streitkräften des modernen Orchesters im Bunde den Sieg der absoluten Musik feiert«! — Dennoch wäre dieses ungerecht. Das Lied ist uns längst keine anmuthige Kleinigkeit mehr, seit unsere grossen Meister seine feinen Formen mit neuem und gewichtigem Inhalt erfüllt haben. Es ist das Organ geworden, in dem unser innerstes subjectives Empfinden sich gewissermaassen vertraulich ausspricht, im Gegensatz zu jenen grösseren Werken, in denen wir den Pulsschlag einer ganzen Zeit fühlen, aus denen wir den Chorus einer idealen Menge heraushören wollen.

Man würde daher der Mehrzahl unserer Lieder Unrecht thun, wollte man sie mit den Erzeugnissen jener sogenannten Goldschnitt-Lyrik in eine Reihe stellen, die in der Literatur in nicht weniger massenhafter Weise den Markt überschwemmen. Die Kritik hat in der That wohl ein Recht, unsere jungen lyrischen Dichter auf ernstere Ziele

hinzuweisen, welche Vorstudien, welche mit einem Worte das bedingen, was man Arbeit nennt. Denn die Spuren solcher sucht man vergebens in jenen zierlichen Octavbändchen, in welche sich die moderne Lyrik zu kleiden liebt. Man findet darin meistens nur, was bei diesem oder jenem Anlass zu empfinden üblich ist, mit einigen mehr oder weniger neuen Wendungen, in mehr oder weniger glatten und wohlklingenden Versen ausgesprochen, welche unsere Sprache zum grössten Theil für den Dichter gedichtet hat. — Der Componist hingegen muss frei über die Technik seiner Kunst gebieten, muss ausser der allgemeinen auch eine specifisch musikalische Bildung mitbringen, ehe er wagen darf mit seinen Liedern an die Oeffentlichkeit zu treten. Es gehört heutzutage schon ein nicht gewöhnliches dichterisches Talent dazu, um über erste Liebe, Frühling, Wein und Scheiden etwas Neues, Fesselndes sagen zu können, und auch das Auskunftsmittel, durch einen Anhang von Liedern in der Weise fremder Nationalitäten, etwa der Serben, Neuseeländer, Botokuden oder Samojeden, dem Büchlein eine neue und frappante Färbung zu geben, fängt bereits an, sich zu überleben. Woraus will man es erklären, dass der Inhalt zweier auf's Geradewohl gewählter Bändchen lyrischer Gedichte von gleicher relativer Bedeutung sich viel mehr gleicht, als zwei Hefte mit Lieder-Compositionen, in denen doch eben auch nur Frühlings-, Liebes- und Abschieds-Lieder zu finden sind? Woraus ferner will man es erklären, dass die lyrische Poesie sich an jenen alten und doch ewig neuen Stoffen zu erschöpfen beginnt, indess die Musik selbst oft gesungene Gedichte in immer wieder neue und anziehende Weisen zu kleiden vermag?

Um diese Fragen wenigstens annähernd beantworten zu können, müssen wir die Art des Schaffens sowohl des Dichters wie des Tonkünstlers in Betrachtung ziehen. Der Dichter fasst, was ihn bewegt, in concrete Gedanken zusammen, zu deren directem oder bildlichem Ausdruck das Wort sich ihm leiht. Der Tondichter aber, wenn er wirklich in Tönen zu dichten versteht, schöpft aus jener Seelentiefe, in welcher die Gedanken noch embryonisch weben und leben, in welcher die Empfindungen noch wie die Farben des Regenbogens in einander verschwimmen. Wenn wir nun oben bereits andeuteten, dass die complicirte Theorie seiner Kunst den Tondichter zu strengerer künstlerischer Arbeit nöthige, als unsere gefügige Sprache vom Dichter sie heischt, so bieten jene Seelenstimmungen, die nur in Tönen sich auszusprechen vermögen, seinem Schaffensdrange wieder eine weit grössere Fülle von Möglichkeiten, als dem Dichter zu Gebote stehen. Wir berühren mit dieser Erklärung nun aber eine bedeutsame Frage, mit der sich seit einiger Zeit die Aesthetik mehrfach beschäftigt hat und wohl noch länger beschäftigen wird. Wir meinen die Frage nach den Grenzen der Poesie und Musik. Müssen wir auch die positive Bestimmung dieser Grenzen dem Aesthetiker von Fach überlassen, so wird jeder denkende und einigermaassen feinfühlende Künstler es doch sicher augenblicklich empfinden, wo dieselben nach der einen oder andern Seite hin überschritten sind. Die Vorgängerin dieser Zeitung ist mehrfach in der Lage gewesen, den Ausschreitungen jener neuen musikalischen Richtung entgegentreten zu müssen, deren tendenziöses Bemühen es ist, die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu steigern und auf ein Gebiet hinüber zu leiten, auf dem zu herrschen unsere Kunst nun einmal nicht bestimmt ist. — Sei es uns denn auch gestattet, andererseits auf eine analoge Erscheinung in der Literatur, auf die sogenannte »romantische Schule«, hinzuweisen, deren Bestreben, die Gedanken in musikalische Stimmungen aufzulösen, zwar heutzutage ziemlich allgemein perhorrescirt wird, deren Einfluss auf die moderne Lyrik aber dennoch grösser ist, als man zugeben möchte. Wie oft ist noch jetzt der melodische Klang der Verse nur die lächelnde Maske, aus deren leeren Augenhöhlen uns die Gedankenlosigkeit anstarrt! Derartige Gedichte aber hört man häufig als besonders zur musikalischen Composition geeignet anpreisen. Unserer Meinung nach sehr mit Unrecht. Ein Gedicht muss die Musik herausfordern, muss ihrer bedürfen, nicht aber selber Musik vorstellen wollen, um componirbar zu sein. Ein schlagendes Beispiel dafür ergiebt sich, wenn wir im Hinblick auf die zahlreichen Gedichte Tieck's, Brentano's, Arnim's, der Schlegel und Anderer, in Erwägung ziehen, wie wenige derselben componirt oder überhaupt componirbar sind. *)

Gehen wir nun von einem mehr praktischen Gesichtspunkte aus und fragen die neuesten lyrischen Erzeugnisse in Poesie und Musik nach der Berechtigung ihrer Existenz, so fällt auch hier die Antwort zu Gunsten der letzteren aus. Unsere Zeit wird immer rationalistischer, jedem sentimentalen Zuge immer abgeneigter. Unsere Jugend entwächst immer schneller jener Traum- und Schwärmperiode, in der sonst die aufblühende Jungfrau und der des Bartes harrende Jüngling sich im einsamen Kämmerlein am süssen Duft einer frischen lyrischen Blüthe zu berauschen liebten. Noch vor etwa einem halben Menschenalter kam es nicht selten vor, dass eine Vereinigung von Freunden, und wohl noch mehr von Freundinnen der schönen Literatur sich gegenseitig am Vorlesen lyrischer Gedichte erbaute. Heutzutage möchte man solche Kreise in unserm Vaterlande vergeblich suchen.

Die Abnahme des Interesses für Literatur und die an manchen Orten fast zur Manie gewordene Musikliebe bedingen sich gegenseitig. Das Lied hat alle Ursache, sich dieser Wandlung zu freuen, es ist längst ein lieber Gast fast in jedem Hause, es ist fast zum musikalischen Lebensbedürfniss geworden. Immer ist es willkommen, mag es nun als Trost-Einsamkeit den Musikfreund in stillen Stunden an's Clavier locken, mag es im häuslichen Kreise als holdeste Zierde traulicher Geselligkeit gefeiert

*) Wir nehmen natürlich die Gedichte aus, in denen sich die Weise älterer Volkslieder, und meistens mit feinem Takt, nachgeahmt findet.

werden, oder mag es endlich, die Gasflammen des Concertsaales nicht scheuend, einer beliebten Sängerin den Beifallsjubel eines begeisterten Publicums eintragen.

Versuchen wir nun, die massenhafte Production auf diesem Felde zu überblicken und richtig zu würdigen, so gelangen wir im Ganzen zu erfreulichen Resultaten. Jene flaue Bänkelsängerei, die sich so breit machen durfte, als ob ein Franz Schubert nie gelebt habe, wird in immer engere Kreise eingeschränkt, und verspricht bald ganz zu verschwinden. Nicht gar lange brauchen wir zurück zu denken, da war eine Zeit, in der das ganze singende Deutschland von den Liedern eines Kücken, Proch, Preyer, späterhin Gumbert's und Anderer geradezu überfluthet war. Jedes singende Fräulein hatte die beliebtesten jener Lieder wenigstens abgeschrieben in ihrem Notenbuche, ja selbst in die Concert-Programme wussten jene sich mitunter einzuschleichen. Beethoven's und Schubert's Gesänge waren von der Menge fast vergessen, Hauptmann's Lieder in grösseren Kreisen wenig beachtet. Da kamen Mendelssohn und Schumann. Des Ersteren »Auf Flügeln des Gesanges« und »Es ist bestimmt«, sowie Schumann's »Du meine Seele, du mein Herz« (trotz der »schweren« Begleitung) brachen Bresche, und die übrigen zogen, wenn auch langsamer, nach. Da wurde die Luft rein, und es erschallte rings ein neuer frischer Klang. Jetzt sind Mendelssohn's Lieder längst Gemeingut geworden, Schumann und Franz eroberten sich nach und nach mehr Terrain, und selbst der spröde Norden, wie der leichtlebige Süden unseres Vaterlands heissen sie bereits in ihren Grenzen willkommen. Was diese Meister gesäet haben, ist reichlich aufgegangen. Eine Anzahl jugendlicher Kräfte eifert ihnen nach und strebt mit mehr oder weniger Glück nach einem Platz an ihrer Seite. Es scheint uns ein Zeichen der Zeit, dass die jüngeren Lieder-Componisten sich jetzt mehr und mehr in jene Gefühlswelt zu versenken lieben, aus der Schumann's innigste Lieder uns erklangen. So ist auch die Mehrzahl der uns vorliegenden Lieder unter Schumann's Einfluss entstanden. Wir wenden uns nach diesen vorbereitenden Worten, die uns als Einleitung einer Reihenfolge von Besprechungen neuer Liedercompositionen wohl am Platze schienen, nun jenen Liedern selbst zu.

Heinr. v. Herzogenberg, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 20 Ngr.

—— Der verirrte Jäger, Ballade von Eichendorff, für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. Derselbe Verlag. 7½ Ngr.

Robert Papperitz, Sieben Lieder von Adolar Gerhard für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 8. Leipzig, Gustav Heinze. 2 Hefte à 15 Ngr.

Ludwig Meinardus, Vier Gesänge für eine tiefe Stimme. Op. 20. Bremen, Cranz. 20 Ngr.

Friedrich Gernsheim, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 20 Ngr.

Da man einer neuen Bekanntschaft, zumal wenn sie eine erfreuliche zu werden verspricht, gern mit Zuvorkommenheit zu begegnen pflegt, stellten wir das Opus 1 und 2 des Hrn. v. Herzogenberg obenan, aus denen ein frisches Talent zu uns spricht. Sämmtlichen Liedern ist viel Charakter und grosse Sicherheit in der Factur nachzurühmen. Gewisse harmonische Kühnheiten verrathen, dass der Componist noch inmitten der Sturm- und Drangperiode steht. Indess es ist so viel Eigenes in diesen Liedern, es ist so klar, dass wir uns hier keiner schwächlichen Treibhauspflanze gegenüber befinden, dass wir dergleichen, zumal in einem Erstlingswerke, dem Componisten nicht zu hoch anrechnen. Alles zeigt an, dass wir es mit einem jungen Talent zu thun haben, das aus dem Vollen schöpft, sich aber seiner Ziele noch nicht in ganzer Klarheit bewusst ist, und vorläufig mehr nach dem Interessanten, als nach dem Schönen strebt. Das Aechte und Schöne ist aber immer das im höchsten Sinne Einfache. Herzogenberg lässt sein Talent noch gar zu üppig wuchern und in's Kraut schiessen. Wir empfehlen ihm dringend bei seinen künftigen Werken sich selbst nicht zu schonen, und herzhaft die Scheere der Selbstkritik anzulegen. Mit besonderer Vorliebe ist der Componist auf interessante Harmonik bedacht gewesen, welche an manchen Stellen sogar die Melodieführung bestimmt, ja beeinträchtigt zu haben scheint. So ist denn in diesen Liedern an frappanten Modulationen kein Mangel. Wenn durch sie der Componist hier und da zu schönen und bedeutsamen Wirkungen gelangt, so läuft dafür auch manches Unschöne und Verletzende mit unter. Nr. 1 (»Die stille Wasserrose« etc.) ist jedoch von diesem Vorwurf durchaus frei. Sehr poetisch ist der zweistimmige Anhang in H-moll, wo die Singstimme in tiefer Lage so einsam und träumerisch über der geschickt geführten Begleitung anhebt. Später zu den Worten: »Da giesst der Mond« blüht eine lieblich-einfache Melodie in D-dur auf, von ruhigen Accorden des Claviers in tiefer Lage begleitet. Der Schluss kann uns in rhythmischer Hinsicht nicht befriedigen. Der Componist scheint dieses gefühlt zu haben, indem er über den die Schlusscadenz bildenden Takt »Zurückhaltend« schrieb. Unserm Gefühl nach genügt das nicht, und hätten wir statt des einen lieber zwei Takte, welche dann direct in das vom Clavier aufgenommene Anfangsmotiv überleiten müssten, was allerdings nur durch eine veränderte Melodieführung zu erreichen wäre. — Die Melodie von Nr. 2 (»O lüge nicht« von Heine) ist auf einer harmonischen Sequenz gebaut und will nicht recht in Fluss kommen. In den ersten Takten trotz der Septimenschritte nicht unsangbar, verliert sie sich späterhin in chromatischen Fortschreitungen. Der Refrain »O lüge nicht« erklingt ausdrucksvoll auf dem $\frac{6}{4}$-Accord von Es-dur, worauf die Begleitung in die Grundtonart As zurückführt. Das Lied ist eigentlich, wie das erste des Heftes, ein ausgeschriebenes Strophenlied mit angehängter Coda. Die vorwärts treibende und der Tempobezeichnung »Ruhig« sich nicht recht fügen wollende

Begleitung scheint uns mit dem Inhalt des Gedichts im Widerspruch zu stehen, was jedoch beim zweiten Verse sich weniger fühlbar macht. — Nr. 3 (»Der verzweifelte Liebhaber« von Eichendorff), ebenfalls ein Strophenlied (F-moll ³/₄), ist aus einem Guss trefflich gerathen und von köstlichem Humor, wohingegen das vierte Lied »Stumme Liebe« von Lenau gar zu sehr an träge auf- und abschleichender Chromatik und gesuchten Harmoniefolgen krankt, als dass wir ihm rechten Geschmack abgewinnen könnten. Vom Componisten ursprünglich gewiss fein und eigenartig empfunden, scheint das von ihm Gewollte darin nicht voll und klar zum Ausdruck gelangt zu sein. — Nr. 5 (»Die blauen Augen« von Heine) ist innig gesungen und wohlthuend durch einfachere Haltung. Nur in der Mitte ist der Gesang wieder einer an sich nicht verwerflichen Harmoniefolge (von B-dur zuerst nach Ges-, dann von B- nach D-dur) geopfert. Das letzte Lied des Heftes (»Im Grünen« von Geibel) klingt frisch und fröhlich. Die Modulation, alle Molltonarten bei Seite lassend, entschädigt dafür durch eine nicht geringe Anzahl von Durtonarten, die sie im raschen Wechsel nacheinander einführt. Man urtheile selbst. Schon der zweite Takt des in D-dur stehenden Liedes bringt den durch keine Septime getrübten hellen Hdur-Accord, welcher sich als Dominante von E-dur darstellt, in welcher Tonart im dritten und vierten Takt die Anfangstakte, also um eine Tonstufe erhöht, wiederholt werden, wodurch wir im vierten Takte uns in Cis-dur befinden, wobei der Sequenz zu Liebe eine recht gezwungene Declamation nicht gescheut wird. Ein kurzer Auftaktschlag des Dominant-Septaccords von D-dur führt in den Grundton zurück, jedoch nur um uns zugleich durch H-moll auf den Quartsextaccord von A-dur zu führen, in welcher Tonart diese sechstaktige Periode schliesst. Nachdem der Schlusstakt derselben durch das Clavier wiederholt worden, tritt der Gesang in F-dur wieder auf, in welcher Tonart, nachdem die Nebentonarten B-dur und D-moll berührt worden, derselbe während der 8taktigen Periode bleibt, worauf ohne jede Ueberleitung die zweite Strophe in D-dur wieder beginnt, und auf dieselbe Weise verläuft. Der Componist hat je zwei Strophen des Gedichts zu einer musikalischen zusammengefasst. Die fünfte Gedichtstrophe bringt den Anfang noch einmal und führt ihn zum Schlusse in D-dur. Die in den Dreivierteltakt des Liedes eingestreuten ⁴/₄-Takte fügen sich ungesucht und natürlich dem Ganzen ein.

Op. 2 ist die Composition einer Eichendorff'schen Ballade: »Der verirrte Jäger«. — Ein eigener romantischer Hauch weht uns gleich aus den Anfangstakten der Ballade an, wo der Gesang (in E-dur ³/₄) sich natürlich und reizvoll über den Hornklängen der Begleitung erhebt. Die kecke Modulation bei den Worten »Frisch auf, ihr Waldgesellen mein« von Gis-dur nach C-dur ist ganz an ihrem Platze, und von freundlichster Wirkung ist dann nach der Fermate der Wiedereintritt des E-dur mit dem Anfangsmotiv. Weniger behagt uns der bewegte Mittelsatz von fast recitativischer Haltung, der den Jäger in's Innere des Waldes geleitet, und uns diesen vielleicht dornenvollen Weg durch verschiedene peinliche Modulationen versinnlicht. Der in das Anfangsmotiv wieder einlenkende Schluss wirkt dafür um so erfreulicher.

Wir haben an diesem Op. 1 und 2 Manches auszusetzen gefunden. Möge der Componist es uns nicht verargen. Haben wir doch durch ein ausführliches Eingehen in seine Erstlingswerke ihm ein Zeichen der Achtung gegeben, die wir vor seinem Talent haben. Mag der Strom seiner Erfindung auch noch zuweilen etwas wild dahinbrausen, wie andere Ströme wird er allmälig in ein ebenes Bett einlenken. So scheiden wir denn von dem Componisten mit schönen Hoffnungen für die Zukunft. Möge er sie in reichem Maasse erfüllen!

(Schluss folgt.)

Berichte.

Frankfurt a. M. *DL.* Da ich wohl annehmen darf, dass die Mehrzahl der Leser dieser »Leipziger Allgemeinen« Stammgäste der bisherigen »Allgemeinen« sind, so kann ich meinen heutigen Bericht getrost als eine Fortsetzung des letzten, in Nr. 46 abgedruckten, betrachten. Aussergewöhnliche Kürze ist mir dabei nicht nur durch den Wunsch der Redaction, sondern auch durch grosse Masse des vorliegenden Stoffes geboten. — Beginnen wir mit den bedeutendsten Concerten einzelner Künstler, so steht obenan dasjenige, welches am 31. Oct. Frau Schumann mit Herrn Joachim gab. Das Programm bestand aus der sogenannten Kreutzer-Sonate von Beethoven, einer Sonate von Haydn für Clavier und Violine, Clavierstücken von Brahms und Schumann, Violin-Solostücken von Bach, Hiller und Spohr, und den Variationen von Schumann für zwei Claviere. In letzteren erwarb sich Fräul. Elise Schumann bei uns ihre ersten Lorbeern; sie gedenkt sich hier bleibend niederzulassen. — Unter dem Mannigfaltigen, welches das erste Concert des Hrn. Musikdirector Eliason aufwies, interessirte namentlich das Claviertrio eines hiesigen Künstlers, Wilhelm Hill, welches bei guten Gedanken und entschieden ernstem Streben nur die völlige Abklärung vermissen liess: es zeigte noch manches Phrasenhafte und Unmotivirte. — Auch Frau Szarvady-Clauss erfreute uns mit einem Concerte, worin sie, unterstützt von Hrn. Heerman, Beethoven's Sonate in C-moll für Pianoforte und Violine, nebst einer reichen Auswahl von Solostücken von Scarlatti, Mendelssohn, Chopin u. A. vortrug.

Unter den periodischen Concerten erwähne ich zunächst dasjenige des philharmonischen Vereins; es wurde mit der Symphonie in D-dur von Haydn (erster und letzter Satz *alla breve*) eröffnet und schloss mit Lachner's Ouvertüre zu Catharina Cornaro. Den Gesang hatte Fräul. Hentz aus Mannheim übernommen, das Clavier Herr Julius Sachs von hier, welcher sich namentlich in Mozart's Concert in C-dur sehr wacker zeigte.

Das Museum eröffnete seinen dritten Abend mit uns bisher unbekannten Fragmenten Schubert'scher Symphonien. Der erste und zweite Satz waren einer tragischen Symphonie in C-moll entnommen, componirt 1816; sie wirkten wohlthuend, klangen jedoch vielfach bekannt. Das Scherzo, aus einer andern Symphonie, in C-dur, componirt 1818, erschien weit bedeutender. Das Finale, 1815 geschrieben und in D-dur, interessirte mehr durch Arbeit, als durch die Gedanken. Die Zusammenstellung kann man insofern gut heissen, als sie eine Entwicklung vom Tragischen zum Heitern darstellt; die fremde

Tonart des letzten Satzes blieb jedoch störend, und ein Nachweis, warum gerade diese Zusammenstellung gewählt worden, wäre willkommen gewesen. Herr Hauser aus Karlsruhe errang sich Beifall mit einer Arie aus Hans Heiling und mehreren Liedern, Frau Schumann mit Beethoven's Esdur-Concert. Den Schluss bildete die Ouvertüre zu Cantemire von Feska. — Der vierte Abend brachte an Orchesterstücken Beethoven's Adur-Symphonie mit Mendelssohn's Hebriden-Ouvertüre. Frl. v. Edelsberg aus München hatte die Gesangsvorträge und Herr Cossmann das Violoncellspiel übernommen. Er trug Schubert's *Ave Maria* vortrefflich vor. Seine Tarantella war wenigstens nicht schlechter als manche andere. Aufs Entschiedenste muss ich aber gegen das Violoncell-Concert von Rubinstein protestiren. Der Name hatte ein günstiges Vorurtheil erregt, man erwartete, wenn auch kein vollendetes Kunstwerk, doch anständige Musik; das Stück wird aber an Zerfahrenheit und Langweiligkeit nur von dem im vorigen Jahre gehörten Cello-Concerto von C. Schuberth übertroffen; dabei ist es nicht einmal dankbar für den Spieler. Steht es denn gar nicht in der Macht der Directoren und Vorstände, uns mit dergleichen zu verschonen? Da ist doch wahrhaftig Bernhard Romberg trotz seiner veralteten Melodien tausendmal vorzuziehen. (Schluss folgt.)

Leipzig. (Aufführung der Oper »Loreley«. Schluss.) Dass in einer Musik, die bei aller Wahrung selbständiger und künstlerisch gegliederter Form eher bestrebt ist, die Handlung zu treiben, als sie zurück zu halten, jede Kürzung doppelt empfindlich sein muss, wird kaum bestritten werden. Jede Auslassung eines ganzen Stücks ist uns in den meisten Fällen noch immer lieber als die Zerstückelung vieler, wodurch Gegensätzliches oft ohne Vermittlung zu nahe an einander gerückt, die ruhige formale Entwicklung gestört wird. Trotzdem müssen wir gestehen, dass wir das schönempfundene Ensemblestück im ersten Act (welches nach dem Zusammenbrechen Leonorens beim Anblick des Pfalzgrafen beginnt) schmerzlich vermisst haben. Im Anfang des dritten Acts fiel der Duettsatz des hohen Paares aus, welcher mit der sich daran schliessenden Wiederholung des Eingangchors die Scene erst musikalisch wie dramatisch zum künstlerischen Ganzen gliedert. Auch der Winzerchor und die Tenor-Arie des letzten Acts waren bis auf ein Minimum beschnitten. Durch das Verlegen der Arie Bertha's in den Anfang des vierten Acts hatte man die beiden durch dieselbe getrennten breitangelegten Chor-Scenen zusammengezogen, und so einen Mangel der ursprünglichen Anlage beseitigt, auch dadurch den Act auf die gebührende Länge reducirt. Dennoch wollte uns scheinen, dass es hier mit einer einfachen Kürzung nicht gethan sei, dass hier eine theilweise Umarbeitung eintreten müsse, die wir dem Componisten dringend empfehlen möchten. Die Verurtheilung und Lossprechung Leonorens durch den Erzbischof erscheint doch so gar zu gelegentlich, und er selbst zu inconsequent, wenn beide Momente so kurz aufeinander folgen. Die Scene müsste doch immer den Eindruck des Gerichts machen, und dieser würde wohl eher erzielt werden, wenn man von dem jetzt Gestrichenen einige Seiten mehr beibehielte, etwa vom Gesang der Mönche an.

Was die Darstellenden betrifft, so ist mit Dank anzuerkennen, dass sie sämmtlich mit Eifer und Liebe an ihre Aufgabe gingen, wenn sie sich derselben auch nicht immer ganz gewachsen zeigten. Die Loreley ist die Partie einer ersten Sängerin, über welche unsere Oper bei manchen so schätzbaren Kräften jetzt nicht verfügt. Frau Deetz hatte gelungene Momente, doch fehlten ihrem Organ wie ihrem Spiel das ächte Pathos, die zündende Macht des Ausdrucks. Herr Gross war gut bei Stimme, jedoch in Gesang und Spiel noch etwas ungelenk. Den kurzen Ensemblesatz des ersten Duetts sangen Beide in jener outrirten Weise, die nur in einer Verdi'schen Oper am Platze ist. Musik wie die unserer Oper legt den Sängern nun einmal eine gewisse Resignation auf. Wollen diese sich dafür an der einen oder andern Stelle schadlos halten, so schaden sie dem Gesammteindruck, ohne sich selbst zu nützen. Frl. Kropp sang die wenig erfreuliche Partie der Bertha mit gewohntem Fleiss, und der edle Vortrag ihrer nicht einmal sehr dankbaren Arie trug ihr einen wohlverdienten Hervorruf ein. Sehr hübsch sang Herr Hertzsch das Lied (mit Chor) im letzten Act, nur wäre ihm eine ruhigere, Herrn Becker als Erzbischof eine würdevollere Haltung zu wünschen. Das Cdur-Lied, das Frl. Pögner mit hübscher Stimme sang, würde durch leichteren und fliessenderen Vortrag gewinnen. Die Chöre waren gut einstudirt, wenn auch nicht von genügender Klangkraft dem Orchester gegenüber. Gewiss werden die Darsteller sich mehr und mehr in ihre Aufgabe hineinleben und dadurch das ihrige beitragen, ein so würdiges, edel intentionirtes Werk dem Publicum immer näher zu bringen.

— Elftes Abonnement-Concert im Gewandhause am 1. Januar 1866. (Erster Theil: Symphonie in B von Beethoven. »Pfingsten«, Chor mit Orchester von F. Hiller [zum ersten Mal]. Zweiter Theil: R. Schumann's Musik zu »Manfred«, mit verbindenden Worten von Rich. Pohl [die Soli gesungen von Frl. Scheuerlein, Frau Pögner und Herrn Scharfe aus Dresden. Die verbindenden Worte gesprochen von Herrn Otto Devrient.)

S. B. Es ist ein altes Herkommen in Leipzig, das 11. Abonnement-Concert, also den Beginn des zweiten Cyklus, ausser der Reihe von Donnerstagen auf den Neujahrstag zu verlegen. Zugleich ist man gewohnt, dem Programm dieses Concerts einen besonders ernsten, ja religiösen Charakter gegeben zu sehen. Dieser Gewohnheit entsprach das obige Programm nur theilweise: die Beethoven'sche Symphonie mit ihren theils ahnungsvollen, theils kräftig frischen Klängen natürlich am meisten, die Manfred-Musik, des wohl ernsten aber eher bedrückenden als erhebenden Gegenstandes oder Textes wegen, am wenigsten. Das religiöse Moment fehlte gänzlich, denn der neue Chor von Hiller giebt textlich eine Schilderung der Pfingst-Jahreszeit, nicht des Pfingstfestes, obgleich darin auch nebenbei von »Gottes Ehre und Gottes Preis« die Rede ist. Wir fügen sogleich bei, dass das neue Stück Hiller's wegen seiner freundlichen, klaren und hübschen Gestaltungen Beifall fand; der etwas in die Länge gezogene Schluss schien uns der Wirkung des Ganzen eher hinderlich als förderlich. Eine spätere Recension wird darauf zurückkommen. — In Betreff der schönen Manfred-Musik wollen wir hier nur bemerken, dass in musikalischen Kreisen der Wunsch immer entschiedener und lebhafter wird, solche Werke (wohin auch die Egmont-Musik gehört) möchten in Zukunft ganz ohne verbindenden Text aufgeführt werden. Man kann ja jetzt von jedem Gebildeten erwarten, dass ihm der Stoff geläufig sei. Wozu also das Bleigewicht von Declamation, das den Genuss eher beeinträchtigt als vermehrt? — Die Ausführung sämmtlicher Stücke entsprach billigen Forderungen und erhob sich theilweise zur ausgezeichneten Leistung.

Nachrichten.

Am 7. Decbr. v. J. führte Herr Deppe in Hamburg in der grossen Michaeliskirche Händel's »Judas Maccabäus« auf, und ist diese Aufführung nach Berichten, die uns von dort zugekommen sind, als eine sehr gelungene zu bezeichnen. Die Chöre waren trefflich einstudirt und die Sänger lösten ihre Aufgabe höchst lobenswerth. Die Wirkung der grossen Orgel, zwar nur an wenigen Stellen angewandt, war, wenn sie einsetzte, von ergreifender Wirkung. Die Solopartien wurden ausgeführt von Frl. Tietjens, Frl. Schreck, die

der Erstern würdig zur Seite stand, und den Herren Otto und Schulze. Die grosse Kirche war bis auf den letzten Platz von Zuhörern besetzt.

L. Meinardus' »Dramatisches Oratorium« »König Salomo« wurde kürzlich in Elberfeld aufgeführt. Die Elberfelder Zeitung schreibt darüber u. A. Folgendes: Während Händel in seinem »Salomo« nur die Weisheit und Herrlichkeit Salomo's zum Gegenstande macht, hat Meinardus es verstanden, seinem Helden eine menschlich psychologische Seite abzugewinnen, wodurch derselbe einen fast Faustartigen Charakter, wenn auch ohne tragischen Schluss, erhält. So sehen wir Salomo zuerst bei der Tempelweihe in seiner wahren Frömmigkeit, wie er ferner durch seine Heirath mit der Tochter des Königs von Egypten zum Molochsdienst verführt wird und auf die Ankündigung der göttlichen Strafgerichte (worüber er den Moloch befragt, dessen Altar aber durch Feuer vom Himmel zerstört wird) zur Busse und Rückkehr kommt, welche auch die Verführerin ergreift, die jetzt ebenfalls Gott die Ehre giebt, so dass er schliesslich die Furcht des Herrn als die höchste Weisheit predigt und das Werk einen sittlich versöhnenden Abschluss erhält. Betrachten wir jetzt die musikalische Seite dieses Werkes, so erfreut man sich zunächst an der Gesundheit und Ungesuchtheit der Gedanken, die, ohne als völlig neu gelten zu können, sich dennoch vom Anlehnen an schon Dagewesenes fernhalten. Die Chöre sind meistens wohlklingend und die Stimmführung ist fliessend; die Instrumentirung ist glänzend, wo sie es sein soll, zart und discret in den Sologesängen und enthält einige schöne Züge und überraschende Klangwirkungen. Unter den Arien zeichnet sich namentlich der Schluss des grossen Monologs, die Duette zwischen Salomo und Sulamith durch Frische und fast orientalische Gluth aus, und glauben wir daher, dass dieser Componist auf dem Gebiete der Oper vielleicht sein eigentliches Feld finden dürfte, wenn es ihm namentlich gelänge, seinen Arien mehr Melodienfluss zu geben, denn gerade hierin liegt die schwache Seite seines Werkes. Wiewohl Alles vortrefflich declamirt ist und der jedesmaligen Stimmung vollkommen angemessen, fehlt doch der breite Strom der Melodie, wie wir dies in den Werken Beethoven's, Schubert's, Mendelssohn's und in den ersten Werken Schumann's finden. Statt dessen finden wir kurze abgerissene Sätzchen, die häufig nur durch Imitationen und gewählte Harmonien geniessbar werden. Auch die Fugenmotive sind nicht immer gewählt zu nennen, wie z. B. in Chor Nr. 5 bei den Worten: »Die loben dich immerdar«, wobei wir an eine Reminiscenz aus »Figaro's Hochzeit« noch nicht erinnern wollen. Die Aufführung unter Leitung des Herrn Schornstein war, abgesehen von einigen Kleinigkeiten, eine ganz vorzügliche. Der Chor sang mit wahrer Begeisterung und die Soli waren durch die Damen Ida Dannemann von hier, Sulamith, Frl. Assmann aus Barmen, Zeruja, Herrn Denner aus Cassel, Salomo, und Carl Hill aus Frankfurt a. M., Nathan, würdig vertreten. Dennoch war die Haltung des Publicums im ersten Theil eine höchst reservirte, was aber nur seinen Grund in der Gedehntheit mehrerer Arien haben kann. Jedenfalls würde das Werk durch bedeutende Kürzungen, namentlich bei der Stimme aus der Wolke No. 10 und dem Levitenmarsch Nr. 6, nur gewinnen können. Im zweiten Theil schien sich das Publicum mehr hineingelebt zu haben, denn mehrere Nummern wurden rauschend applaudirt, der anwesende Componist durch Hervorruf, Tusch, sowie Ueberreichung eines Lorbeerkranzes ausgezeichnet, was demselben auch gebührte, denn trotz unserer bescheidenen Bemerkungen wird sich dieses Werk überall Anerkennung erwerben und steht dem Verfasser bei strenger Selbstkritik gewiss eine schöne Zukunft bevor.

Die vor kurzem im Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur erschienene Grosse Messe (in Es) für Chor und Orchester von Franz Schubert wird demnächst in Berlin durch den Stern'schen Verein und in Cöln durch den Concert-Verein zur Aufführung gelangen.

Cöln. Beethoven's Geburtstag (17. Dec.) feierten die Musikal. und die Philharmonische Gesellschaft durch Aufführung Beethoven'scher Werke: Eroica, G-dur-Romanze für Violine (v. Königslöw), Ouvertüre, Op. 124; wieder Eroica, Septett, zweite Leonoren-Ouvertüre. Das Stadttheater gab zur Verfeier von C. M. v. Weber's Geburtstag (18. Dec.) den Oberon. — Von Joh. Brahms, dessen Orchester-Serenade nicht durchweg gefallen wollte, haben ebenda, in einer Soirée für Kammermusik, die Variationen à 4 m. über ein Thema von Schumann und das Clavier-Quartett in G-moll grossen Beifall gefunden.

Der Oratorien-Verein zu Esslingen (Dir. Herr Fink) brachte am 10. Dec. v. J. Händel's Alexanderfest zur Aufführung.

Aus Reval wird uns Folgendes über ein projectirtes bemerkenswerthes Musikfest gemeldet: Im Sommer des Jahres 1866 werden sich die Männergesangvereine Russlands, insonderheit der Ostseeprovinzen, im esthländischen Reval zu einem Sängerfeste vereinigen. Die musikalischen Aufführungen werden sich auf drei Tage erstrekken, für welche das Programm in folgender Weise festgestellt ist: Erster Tag: Kirchenconcert. Erster Theil: Choral nach Harmonisirung von Löwe (eherne Schlange), »Ehre sei Gott« von Hauptmann, »Salve Regina« von Franz Schubert (kleiner Chor), »Vere languores« von Lotti, der 23. Psalm von Löwe. Zweiter Theil: »Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre« von Beethoven (arr.), Hymne an den heil. Geist von Franz Schubert, der 98. Psalm von Franz Wüllner. — Zweiter Tag: Weltliches Concert. Erster Theil: Ossian von Beschnitt, der frohe Wandersmann von Mendelssohn, das Dichtergrab am Rhein von Möhring, Morgenwanderung und »Vorwärts« von J. O. Grimm, In der Ferne und »Wohin mit der Freud« von Silcher, Sturmesmythe von Fr. Lachner. Zweiter Theil: Bacchuschor aus der Antigone von Mendelssohn, Barbarossa und Burschenlust von Silcher, Schifferlied von Eckert, Heinrich Frauenlob von N. Gade, Abschiedstafel von Mendelssohn, Ade von Abt, Römischer Triumphgesang von Max Bruch. — Am dritten Tage soll ein Instrumental-Concert veranstaltet werden, dessen Programm noch nicht endgültig festgestellt ist.

Der städtische Musikverein in Bozen gab am 14. Dec. v. J. sein drittes Concert unter der Leitung des Hrn. Nagiller, worin eine neue Ouvertüre des eben Genannten, dann Mendelssohn's Concertarie und Gade's »Erlkönigs Tochter« aufgeführt wurden. Das Personal bestand aus etwa 140 Sängern und Instrumentalisten.

Dr. Leop. v. Sonnleithner bezeichnet in einem Artikel der Wiener »Recensionen« (1865 Nr. 51) die von Ailfeld in seiner bekannten Broschure über R. Wagner mitgetheilte Anekdote, nach welcher die berühmte Sängerin Ungher-Sabatier bei der Hauptprobe der 9. Symphonie Beethoven die Noten vor die Füsse geworfen und weinend erklärt habe, eine solche » . . . . . musik« könne man nicht singen, als eine Lüge.

Der »Concert-Verein für wohlthätige Zwecke« in Berlin führt in einem seiner nächsten Concerte R. Schumann's Neujahrslied (Verlag von J. Rieter-Biedermann) auf.

Von dem in Stralsund lebenden Tonkünstler und Componisten Ernst Streben ist ein Bändchen Gedichte »Lebensklänge« betitelt in Leipzig bei Otto Wigand erschienen.

Miscellen.

Der durch seine »Lehre von den Tonempfindungen« bekannte Prof. Helmholtz in Heidelberg hat seine dort gehaltenen populären naturwissenschaftlichen Vorträge herausgegeben, deren dritter »Ueber die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie«. Nachdem Helmholtz sein Thema von der physikalischen Seite abgehandelt, schliesst er mit den folgenden Worten über die bedeutsame Wechselbeziehung von Harmonie und Disharmonie in der Musik: » — — So treiben und beruhigen beide abwechselnd den Fluss der Töne, in dessen unkörperlicher Bewegung das Gemüth ein Bild seiner Vorstellungen und Stimmungen anschaut. Aehnlich wie an der wogenden See fesselt uns hier die rhythmisch sich wiederholende und doch immer wechselnde Weise der Bewegung und trägt uns mit sich fort. Aber während dort nur mechanische Naturkräfte blind walten und in der Stimmung der Anschauenden deshalb schliesslich doch der Eindruck des Wüsten überwiegt, folgt in dem musikalischen Kunstwerk die Bewegung den Strömungen der erregten Seele des Künstlers. Bald sanft dahin fliessend, bald anmuthig hüpfend, bald heftig aufgeregt, von den Naturlauten der Leidenschaft durchzuckt oder gewaltig arbeitend, überträgt der Fluss der Töne in ursprünglicher Lebendigkeit ungeahnte Stimmungen, die der Künstler seiner Seele abgelauscht hat, in die Seele des Hörers, um ihn endlich in den Frieden ewiger Schönheit emporzutragen, zu dessen Verkündern unter den Menschen die Gottheit nur wenige ihrer erwählten Lieblinge geweiht hat.«

Anekdote.

Man erzählt von dem ehemaligen berühmten Capellmeister Heinichen in Dresden, dass er über Alles, was man Gutes oder Böses von ihm gesprochen, und ihm wieder zu Ohren gekommen, ein Denkregister geführt und solches sein schwarzes Register genannt habe. Einstmals erfuhr er, dass ein gewisser Musiker zwar seine Compositionen sehr gelobt, aber hinzugefügt hätte, dass sie alle mit der Terz anfingen. Er säumte keinen Augenblick, dieses Urtheil in sein schwarzes Register einzutragen, fügte aber in Ansehung des Anfangs mit den Terzen hinzu: »Es ist wirklich wahr. Man muss sich hierin bessern und es künftig nicht mehr thun.«

(Legende einiger Musikheiligen — von Simon Metaphrastes, 1786.)

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 17. Januar 1866. **Nr. 3.** I. Jahrgang.

Eine französische Stimme über den Inhalt der Musik.

(»*Philosophie de la Musique*« *par Charles Beauquier. Paris, G. Baillière* 1866. Octav, 204 Seiten.)

S. B. Unvorgreiflich einer oder mehrerer von verschiedenen Mitarbeitern zu bringenden Recensionen, die etwa auf den Inhalt des obigen Buches näher eingehen wollten, beeilen wir uns heute, ihn einfach zur Kenntniss unserer Leser zu bringen. Für Deutschland kommt das Buch freilich um einige Jahre zu spät: Hanslick, dann auch, wenngleich von anderer Seite ausgehend, Hauptmann, Helmholtz u. A. haben denselben Stoff für uns bereits mannigfach erläutert, und der Franzose konnte uns darüber nicht viel Neues sagen. Doch gewinnt die Sache dadurch eine gewisse Wichtigkeit, dass ein geistreicher Mann des Auslandes, wie es scheint durch sich selbst, auf ganz ähnliche Betrachtungen und Schlussfolgerungen kommt wie die, durch welche namentlich Hanslick eine so grosse Umwälzung in der deutschen musikalischen Kritik hervorgebracht hat. In Frankreich selbst, wir sehen es voraus, wird das Buch Beauquier's keine geringe Sensation erregen, da der Gegenstand, so viel wir wissen, in solcher Ausführlichkeit, mit solcher Schärfe des Gedankens und nach dieser Richtung, daselbst noch nicht behandelt worden ist.

Wir geben im Folgenden den Inhalt kurz an und wollen einige besonders charakteristische Partien in deutscher Uebersetzung oder im Original hervorheben.

Der Verfasser bekennt in der Einleitung, er wolle weder eine Abhandlung über die musikalische Theorie, noch ein Buch über Akustik, noch eine jener deutschen Aesthetiken schreiben, welche bei Gelegenheit musikalischer Erörterungen ein vollständiges System über die Natur, über den Menschen und Gott einschliessen, wo das Sein und Werden, Object und Subject sich im tiefsten Handgemenge aneinander reiben und bekämpfen. Er sei vielmehr einfach ein philosophischer Plänkler, der das Wort »Aesthetik« nie ohne ein gewisses Schaudern aussprechen, der sich aber doch nicht enthalten konnte, sich einige Fragen über den Inhalt der Musik, über das, was darin die Kunst und das Schöne ist, vorzulegen und deren Beantwortung zu versuchen.

Im ersten Theil geht der Verfasser in fünf Capiteln auf die Natur der Elemente des Musikwerks ein: auf den Klang (*le son*), den er in Bezug auf Höhe, Intensität und Farbe (*timbre*) unterscheidet und erklärt, dann auf das Wesen des Rhythmus, den er in zwei Momenten: Takt und Bewegung, zu erläutern sucht; dann auf die Tonalität (herrschende Tonart), auf das Wesen der Melodie und der Harmonie. Er erklärt diese Dinge an einem seinen Lesern sehr geläufigen Tonstück, dem »*Au clair de la lune*« von Lulli.

Nachdem der Verfasser somit die Einzelmomente erläutert hat, die in der Musik das W i r k e n d e bilden, geht er im zweiten Theile auf das über, w o r a u f die Kunst, in ihren Elementen zusammengefasst, wirkt: auf den M e n s c h e n, denselben als fühlendes und denkendes Wesen betrachtend. Im ersten (6.) Capitel daselbst bespricht er das Verhältniss der Musik zur physischen Empfänglichkeit (*la sensibilité physique*). Dies geschieht in sechs Paragraphen, welche die Wirkung der Aetherschwingungen auf die Ohr-Nerven bei Menschen verschiedener Bildung, verschiedenen Alters und Geschlechts, dann selbst bei Thieren, endlich in Betracht verschiedener Gattungen der Musik (Adagio, Menuett und wirkliche Tanzmusik) behandeln. Er schliesst, indem er eine Wirkung auf das Nervensystem als unläugbar zugiebt, fügt aber hinzu, man könne aus der blossen Aufregung (*sensation*) nichts hinlänglich Festes ableiten, um das Musikalisch-S c h ö n e daran zu messen. Dasselbe Individuum würde heute schön finden, was es morgen nicht für schön erklären könne, Greise würden weniger empfänglich für das Schöne sein als andere Menschen. Das Alles widerspreche den Thatsachen, man müsse zur m o r a l i s c h e n Empfindsamkeit oder Empfänglichkeit, zum G e f ü h l weiterschreiten und sehen, wie sich die Musik hierzu verhält. Das sechste Capitel behandelt also die Frage, ob die Musik Gefühlen Ausdruck gebe, und kommt zum Schluss: die Musik wirke weder Gefühle, noch

drücke sie solche, indem sie dieselben charakterisirt, aus; sie versetze einfach den Körper in eine gewisse Lage oder Stimmung (*situation*), welche eine allgemeine Seelen-Richtung im Gefolg führe. Das sei Viel, aber auch Alles. Im achten Capitel führt uns der Verfasser in längerer gründlicher Auseinandersetzung zu der Frage über das Verhältniss der Musik zum Verstand (*l'intelligence*), als dem sich Bewusstwerden bestimmter Gefühle. In drei Paragraphen werden die Fragen behandelt, ob die Musik eine Sprache des Gefühls heissen könne, ob sie aus der menschlichen Sprache hervorgegangen sei, ob sie endlich als symbolische Sprache gelten dürfe. Das Resumé dieser Untersuchungen lautet: Die Musik ist weder eine natürliche, noch eine conventionelle, noch eine symbolische Sprache.

Im folgenden neunten Capitel »*Musique vocale*« geht der Verfasser entschieden von der Ueberzeugung aus, dass der Gesang der Instrumentalmusik untergeordnet, nur ein Compromiss sei, welchen die Musik mit der Poesie eingehe. Die Vocalmusik sei allerdings historisch das Erste, einfach, weil der Mensch vorher von seiner Stimme habe Gebrauch machen müssen, bevor irgend ein Instrument erfunden werden konnte. Zuerst habe sie sich dem Wort so eng angeschlossen, dass man kaum eins vom andern unterscheiden konnte; in diesem Stadium sei der Gesang nur ein vervollkommneter Grad der materiellen Elemente der Poesie gewesen. Nur langsam habe er sich dann vom Recitativ und der Melopöie zur Melodie erhoben, um später als unzertrennlicher Begleiter der lyrischen Poesie sich auch mit der dramatischen Action zu verbinden. Der Verfasser kommt hier natürlich auf die Oper zu sprechen. Dieselbe sei eine mehr oder minder glückliche Verbindung zwei verschiedener Künste, aber vom musikalischen Standpunkte doch nur eine zusammengesetzte bastardhafte Form. Er nimmt hier entschieden Partei gegen die Gluckisten und entschuldigt die Werke dieser Richtung nur insofern, als er das Talent anerkennt, welches sich dabei glücklicher Weise bethätigt habe: »Man begreift, was für ein Talent Gluck und seinen Nachahmern nöthig war, um, von einem so falschen Standpunkte ausgehend, nicht ganz unannehmbare Werke hervorzubringen, und welche musikalischen Caricaturen die fanatischen Schüler hervorbringen müssen, welche die Fehler des Meisters noch überbieten.« Und solche »inconsequente Theoretiker« hätten noch ihre Ideen dadurch rechtfertigen wollen, dass sie behaupteten, sie ständen der Wahrheit viel näher als Andere. Wie es sich von selbst versteht, verlangt der Verfasser demnach vom Texte einer Oper, »wie sie sein sollte«, blos, dass er ein Band des Zusammenhalts, das Gerüste eines so bizarren Werkes sei.

Hierauf folgt ein (10.) Capitel unter der Aufschrift »Von der sogenannten religiösen Musik«. Da der Verfasser nicht zugiebt, dass es eine »dramatische Musik« im eigentlichen Sinne giebt, vielmehr blos eine Musik, welche die Worte eines Dramas begleitet, weil die musikalische Kunst, an sich betrachtet, dem Intellect nicht mit Bestimmtheit das ausdrücken könne, was die Worte ausdrücken, und somit auch nicht vermöge, dem Hörer die Ideen wiederzugeben, welche eine dramatische Handlung enthält, so meint er, es verhalte sich ähnlich mit der »sogenannten religiösen Musik«. Er beschreibt das Wesen des religiösen Gefühls, das er »sehr zusammengesetzt« nennt. Von den verschiedenen Elementen, welche dasselbe bilden, könne die Musik nur einige herstellen (*fournir*), das wichtigste derselben sei das Erhabene. Die Töne hätten die Macht, uns die Vorstellung eines besonderen Erhabenen zu geben: die der Kraft.*) Ferner aber auch die Idee der Unendlichkeit des Stofflichen (*l'infini de quantité*). Das Erhabene genüge jedoch nicht, um das religiöse Gefühl in seiner ganzen Ausdehnung zu vertreten. Alles, was die Musik thun könne, sei, die Seele in jene melancholische oder aufgeregte Stimmung zu versetzen, welche die beiden Hauptmomente der religiösen Erregung bilde. Das Uebrige gehöre dem Intellect an, auf welchen die gesungenen Worte oder der Ort der Aufführung wirken. Es gebe also keine besondere religiöse Musik. Der Verfasser beruft sich hierbei auch (wie uns scheint mit Unrecht) auf die Musik, welche in Italien in der Kirche gemacht wird. Ein religiöser Charakter, den man einer Musik beilege, sei schliesslich nichts als eine moderne Errungenschaft des Romanticismus. Der Choral (*plaint-chant*) sei ebenfalls nicht religiöser als andere Musik, ebensowenig die Orgelmusik.

Das 11. Capitel behandelt die Frage, ob die Musik auf die Sitten Einfluss ausübe. Der Verfasser kommt dabei auf die alten Griechen, dann unter Anderm auf ein Decret Napoleon's I. zu sprechen, verwirft die betreffenden Doctrinen und meint schliesslich, das einzige Mittel, welches der Musik zur Disposition stehe, wenn sie moralisch wirken wolle, sei, den Dichtern die Unterstützung ihrer rhythmischen und taktmässig abgemessenen (*cadencée*) Form zu leihen, dadurch aber in das Gedächtniss der Hörer Gesänge tiefer einzuprägen, deren Worte moralische und erhebende sind. (Schluss folgt.)

Neue Lieder.

Heinr. v. Herzogenberg, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 20 Ngr.

—— Der verirrte Jäger, Ballade von Eichendorff, für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. Derselbe Verlag. 7½ Ngr.

*) Wie sich der Verfasser das Erhabene in der Musik vorstellt, an welche Mittel er dabei denkt, darüber lassen wir ihn hier am besten in seiner eigenen Sprache sprechen. »*Des sons mystérieux, le timbre étouffé des cors, les bruissements interrompus de l'orchestre, le silence succédant à quelques phrases d'un rhythme peu marqué, des accords qui semblent se perdre dans l'air sans se résoudre, exciteront fortement l'imagination spéciale de l'ouïe. Et si après un silence de toutes les voix de l'orchestre, ou après un crescendo habilement ménagé un tutti formidable éclate, nous pourrons éprouver le sentiment du sublime.*« — In der That ächt französisch! Es erklärt sich aus dieser Anschauungsweise unter Anderm auch, wenn der Verfasser später meint, fast alle Stücke für Bass oder Contr'alt in den Opern, alle langsamen Arien (*romances*) für Tenor »könnten in der Kirche gesungen werden«!

Robert Papperitz, Sieben Lieder von Adolar Gerhard für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 8. Leipzig, Gustav Heinze. 2 Hefte à 15 Ngr.

Ludwig Meinardus, Vier Gesänge für eine tiefe Stimme. Op. 20. Bremen, Cranz. 20 Ngr.

Friedrich Gernsheim, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 20 Ngr.

(Schluss.)

Im nächsten der oben angeführten Liederhefte treffen wir auf einen Dichter, der uns noch gänzlich fremd ist, und auf einen Componisten, dessen Name uns früher, wenn wir nicht irren, einigemale in den Programmen der Domchor-Concerte begegnete, was von vornherein ein günstiges Vorurtheil erwecken muss. Was die Gedichte von Adolar Gerhard betrifft, so zeichnen sie sich weniger durch Neuheit des Inhalts und scharf ausgeprägten Charakter, als durch anmuthige Verse, durch einen gewissen frischen lyrischen Klang aus, wodurch sie zur musikalischen Behandlung ganz geeignet sind. Aus den Compositionen spricht zu uns ein Tondichter von edler Begabung. In der ganzen Auffassung macht sich eine grosse Reife, ein männlicher Ernst bemerkbar, durch den sie augenblicklich für sich einnehmen. Der Componist dieser Lieder hat es sich jedenfalls nicht leicht gemacht. Er hat mit seinem Denken und Fühlen sich lange in die Dichtungen versenkt, ehe er sich gestattete, sie musikalisch zu gestalten. Jeder einzelne Zug der Gedichte, jeder noch so leise Stimmungswechsel derselben ist auf's Feinste vom Componisten nachempfunden, und immer innig und warm, oft wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht. Vielleicht gerade in Folge davon lassen diese Lieder hier und da jene Unmittelbarkeit der Erfindung, jene Unbefangenheit des Ausdrucks vermissen, die zuweilen auch Werken von geringerem Gehalt eine erfreuliche Wirkung sichern. Sie gleichen insofern der Unterhaltung jener bedeutenden Menschen, welche in jedem Augenblick darauf bedacht sind, ihr Bestes zu geben; solche, wenn auch immerhin vortreffliche Absicht stört jedoch häufig die Frische des Eindrucks. Im Bestreben, jede Einzelheit des Gedichts auch musikalisch möglichst bedeutend zur Geltung zu bringen, unterbricht der Componist zuweilen den natürlichen Fluss der Erfindung gerade wenn man mit rechtem Behagen sich ihm hingeben möchte. Auch geschieht es ihm nicht selten, dass dadurch Manches eine unmotivirte Wichtigkeit erhält, was sich füglich dem Ganzen bescheidener unterordnen sollte. Die äusserst gewählte, in harmonischer Hinsicht fast zu subtile Behandlung der Clavierbegleitung, die sich gar zu gern in ausdrucksvollen Mittelstimmen ergeht, hindert zuweilen den Gesang, sich frei zu entfalten, und macht den Eindruck einer gewissen Unruhe. Da dieselbe Behandlungsweise sich bei den meisten Liedern wiederholt, so wird dadurch eine Gleichartigkeit derselben untereinander hervorgebracht, welche die vom Componisten jedenfalls beabsichtigten Contraste in der Stimmung nicht wirkungsvoll hervortreten lässt, was sich namentlich fühlbar macht, wenn man die beiden Hefte nacheinander durchspielt. Die Frage, ob durch eine solche Verfahrungsweise dem vollständig Genüge geschehe, was das Lied vom Tondichter heischt, wird unser Componist bei der allem Anschein nach nicht nur musikalisch feinen Bildung, die aus seinen Liedern spricht, sich gewiss am Besten selbst beantworten können.

Wir möchten, was wir jetzt ausgesprochen, gern als die Erkenntniss einer Eigenthümlichkeit des Componisten, die in seiner ganzen uns wahrhaft interessirenden Individualität begründet scheint, und nicht schlechtweg als einen Ausspruch des Tadels aufgefasst wissen. Wollte man aber auch nur einen solchen aus unsern Worten herauslesen, so würde er durch die freudige Anerkennung so vieles Anmuthigen und Bedeutenden in diesen Liedern gewiss reichlich aufgewogen werden. Wenn auch nicht immer leicht, sind sie doch mit voller Kenntniss des Sanglich-Wirksamen geschrieben, und ein Sänger, der sich recht hineingelebt und gelernt hat, das vom Componisten Gewollte mit künstlerischer Freiheit wieder zu geben, wird selbst eben so viele Freude daran haben, als seine Zuhörer. Den Ton des Sanft-Wehmüthigen, Still-Betrachtenden, Innerlich-Erregten schlägt der Componist mit Vorliebe an und gebietet darin über einen grossen Nüancenreichthum. Auch die frischen, feurigen Lieder (»Gefunden« und »Genesung«) sind im Ganzen glücklich erfunden und äusserlich wirkungsvoll, obwohl den ernster und stiller gehaltenen an Bedeutung nicht völlig ebenbürtig. Auch lenkt der Componist mit Vorliebe, wo der Dichter es irgend gestattet, in eine mildere, wir möchten sagen resignirte Stimmung wieder ein. So gewinnen »Frühlingsklage« und »Wohin?« beim Eintreten der Molltonart augenblicklich ein erhöhtes Interesse. Im Liede »Weihnacht« ist die Grundstimmung glücklich getroffen, wenn auch (wie an andern Stellen, wo der Componist in eine schlichtere Ausdrucksweise einlenkt) die Erfindung sich nicht grade durch Neuheit auszeichnet. Dem Es dur-Liede aber wird wohl Jeder den Preis ertheilen. Schon in den vier Takten des Clavier-Vorspiels liegt bei grossem Klangreiz eine solche Tiefe der Empfindung, dass sie fort und fort im Gemüth nachklingen. Wie rührend, fast wie ein leiser Vorwurf, tritt dann die Singstimme ein mit der Frage: »Oh ich noch treu gedenke Dein?«! Wie wohlthuend wirkt nach der Steigerung des Mittelsatzes der beruhigende Eintritt des Es-dur mit seinem schön empfundenen Gesang, nach dessen gemächlichem Verklingen vom Clavier das Motiv des Vorspiels wieder aufgenommen wird!

Wenn in obigen Liederheften uns zumeist nur verschiedene Nüancen derselben Grundstimmung begegneten, so frappiren die vier Lieder für eine tiefe Stimme von Meinardus (Gedichte von Fr. Beischlag) zunächst durch die Mannigfaltigkeit ihres Inhalts, sowie durch die Bestimmtheit, mit der der Charakter eines jeden klar her-

vortritt. Meinardus beherrscht alle Mittel des Ausdrucks in meisterhafter Weise. Die Behandlung des Rhythmus, der Harmonie, der Klangfarben des Claviers ist so mannigfaltig, dass jedes Lied ein mit den andern contrastirendes Charakterbild giebt, ohne dass sich irgend eine Absichtlichkeit unangenehm dabei fühlbar machte. Wie eindringlich ist die elementare Leidenschaftlichkeit des ersten Liedes (»Windsbraut«, auch bei weitem das bedeutendste Gedicht) durch kräftige, oft herbe Harmonien, durch die von scharf markirten Rhythmen unterbrochenen rasselnden Accorde des Claviers gemalt! — Wie contrastirt damit die mehr innerliche Leidenschaftlichkeit des zweiten Liedes, wenn in ihm auch die Erfindung nicht von gleicher Bedeutung wie im vorhergehenden ist. Nr. 3 (»Wieder geht durch meine Seele«) ist ein innig-ernstes Frühlingslied. Der schlichte und doch so ausdrucksvolle Gesang erhebt sich, von der Parallelbewegung des Basses unterstützt, über dem *B* der Tenorlage, das in Achtelschlägen während der ganzen ersten Strophe leise fortklopft, was dem Liede einen eigenthümlichen träumerischen Reiz giebt. Weniger sind wir mit der Mittelstrophe einverstanden. Der Componist hat derselben durch die scharf-accentuirten Moll-Accorde der Begleitung einen gar zu herben Charakter verliehen, wozu ihn wohl ein vom Dichter (frei nach Rückert) gebrauchtes Bild verleitet hat. Für die Worte »Seit mein Herz ein Grab geworden, hergend einen süssen Namen« u. s. w. wäre wohl eher der Ausdruck wehmüthiger Schwärmerei am Platze gewesen, als dieser pathetische Ernst in C-moll. Doch er stört uns nicht lange. Der liebenswürdige Gesang des Anfangs ertönt von Neuem, getragen von der in ruhige Sechszehntheile aufgelösten Harmonie. Das letzte Lied des Heftes ist ein warmempfundener Nachtgesang, vielleicht etwas zu lang für die ruhige Bewegung, aber von herrlichstem Ausdruck und voll der feinsten Züge im Einzelnen. Ist die melodische Erfindung dieser Lieder nicht immer gerade blühend zu nennen, so sind sie dafür immer höchst sangbar, von feiner Zeichnung und belebt vom Pulsschlag wahrer, inniger Empfindung. Man hört oft den Mangel an guten Gesängen für tiefere Stimmen beklagen. Das Liederheft von Meinardus wird daher doppelt willkommen sein.

Wir wandten uns dem Op. 3 Gernsheim's umsomehr mit Spannung zu, als die unlängst veröffentlichten Claviercompositionen des strebsamen und begabten Tondichters uns mit aufrichtigem Interesse für ihn erfüllt hatten. Was wir von seinen Liedern erwarten durften, wurde auch namentlich durch die beiden ersten des vorliegenden Heftes (Gedichte von Bodenstedt nach Mirza Schaffy) vollständig erfüllt. Sie sind durchaus, was man »gewachsen« nennt. Melodie und Harmonie, einander bedingend und tragend, sind im engsten Verein der Seele des Componisten entströmt. Die Clavierbegleitung, bei aller Einfachheit anziehend und charakteristisch, zeigt nirgend etwas Getifteltes, später Hinzugefügtes, sie muss eben so sein, wie sie ist. Man könnte in diesen Liedern keine Note weglassen, ohne in's Fleisch zu schneiden, weil keine Note daran zu viel ist. Sehr sangbar und wohlklingend, wirken sie besonders anmuthig durch den warmen poetischen Reiz ihrer Erfindung. Alle übrigen Lieder stehen diesen ersten beiden an Bedeutung nach. Nr. 3 (»In einem kühlen Grunde«) erstrebt einen schlichten volksthümlichen Ton, und durch Fortführung der rhythmisch bewegten Begleitungsfigur gelingt es dem Componisten auch, die einzelnen Züge des Gedichts musikalisch hervorzuheben, ohne die Einheit des Ganzen zu gefährden. Die Composition von Heine's »Allnächtlich im Traume seh' ich dich« ist hübsch empfunden, aber nicht neu und eigenthümlich genug, um neben den bekannten Compositionen Mendelssohn's und Schumann's Anspruch auf Beachtung machen zu können, zumal man durch nicht wenige specifisch Schumann'sche Wendungen häufig an diesen Meister erinnert wird. Die Lieder »Dein gedenk ich« von Scheffel und Uhland's »Heimkehr« gleichen rasch hingeworfenen Improvisationen, die auf grössere Bedeutung keinen Anspruch machen. Das erstere hat einen hübsch malenden Anfang und ist überhaupt gesanglich dankbar. Bei dem letzteren ist der Componist wie schon mancher vor ihm an der Kürze des Uhland'schen Gedichts gescheitert. Der musikalische Inhalt seines Liedes ist nicht von genügender Bedeutsamkeit, um für diese Kürze entschädigen und den Eindruck von etwas Ganzem und Fertigem hervorbringen zu können.*) Der Totaleindruck, den Gernsheim's Liederheft auf uns machte, hält sich daher mit dem, welchen wir von seinen beiden Sonaten und seinen Präludien erhielten, nicht ganz auf gleicher Höhe.

Unser kritisches Urtheil über sämmtliche im Vorhergehenden besprochene Werke können wir dahin zusammenfassen, dass wir in den Liedern Herzogenberg's die ursprünglichste Begabung, in denen von Papperitz die grösste Innerlichkeit, in dem Liederhefte von Meinardus und den beiden ersten Gernsheim'schen Liedern die grösste Meisterschaft zu erkennen glauben.

Berichte.

Vom Rhein. ♯ Johannes Brahms in Cöln. Im fünften diesjährigen Concerte im Cölner Gürzenich (12. Dec. 1865), in welchem unter Anderm auch Weber's Oberonouvertüre, Mendelssohn's Adur-Symphonie, die Arie *Ah perfido* von Beethoven und ein neuer Chor »Pfingsten« von Hiller zur Aufführung kam, spielte Johannes Brahms das Esdur-Concert von Beethoven und leitete dann die Aufführung seiner Serenade in D-dur. — Einen Künstler, dem seine productive Anlage und seine technische Durchbildung einen so hohen Rang unter den Lebenden gewähren, in der doppelten Eigenschaft als Componist und darstellender Künstler auftreten zu sehen, musste jedem, der die Entwicklung der neueren Tonkunst mit Theilnahme und Verständniss verfolgt, ein Ereigniss sein.

*) Die Brahms'sche Composition dieses Gedichts muss als bei weitem eigenthümlicher bezeichnet werden, wenn wir auch dem Verfahren, der Kürze des Liedes durch ein unverhältnissmässig langes Nachspiel zu Hülfe zu kommen, nicht das Wort reden wollen.

Für jeden, der Brahms früher spielen gehört hat, wird es nicht vieler Worte bedürfen, um ihn zu überzeugen, dass er das Beethoven'sche Werk nach Technik und geistigem Gehalt vollkommen beherrschte, und dass er es, wie wir von den besten Künstlern gewohnt sind und verlangen, nicht als etwas Fremdes und Angelerntes, sondern als Eigenthum, als ein in sich Aufgenommenes und Durchempfundenes wiedergab. Wollten wir ihn mit Andern vergleichen, und das Unterscheidende bezeichnen, so werden wir vielleicht nicht missverstanden, wenn wir sagen: Brahms gab uns mehr ein kräftig entworfenes, die Umrisse markirendes Gesammtbild des Werkes und seiner Elemente, als dass er uns auch in allen Einzelnheiten den vollen, ruhigen und gleichmässigen Genuss des Klanges gewährt hätte. Wir können uns denken, dass ein so tiefempfindender Künstler wie Brahms in ein Werk so versenkt ist, dass er mehr an dieses, als an das hörende Publicum denkt, und auch dass er das minutiöse Ausfeilen des Vortrags wohl einmal solchen überlässt, die nichts weiter können als dieses; doch darf die nach Wahrheit strebende Kritik nicht verschweigen, was neben dem schon vorhandenen Vortrefflichen auch noch zu wünschen bleibt, wenn sie es nur mit derjenigen Achtung thut, welche bereits erprobte Tüchtigkeit verdient und erwarten darf.

Die Serenade in D-dur ist, wie bekannt, kein neues Werk von Brahms, sondern schon vor mehr als 6 Jahren geschrieben, auch verschiedentlich aufgeführt und besprochen. Sie gehört einer Periode seines Schaffens an, in welcher er von dem ungeregelten Drange seiner frühesten Werke völlig zurückgekommen war und theils durch innere Entwicklung und Ueberzeugung, theils unter dem Einflusse strenger Studien sich einer Einfachheit befleissigte, die in ihrer formellen Klarheit und Sicherheit einen wesentlichen Fortschritt bezeichnete, als voller Ausdruck seiner künstlerischen Individualität jedoch auch wohl noch nicht gelten konnte; diese scheint in seinen letzten Werken in immer erfreulicherer Weise sich auszusprechen. Dem an sich leichten und gefälligen Charakter der Serenade war jene schlichte und anmuthige Weise durchaus angemessen und wirkt um so schöner, wenn sich mit derselben ein so grosser Melodienreichthum verbindet wie bei Brahms. Man gehe Satz für Satz durch, ungesucht und oft unerwartet treten sie einem allenthalben entgegen. Wir heben namentlich das erste Scherzo (D-moll) hervor, welches drei völlig ausgeprägte und durch ihre klare Gegensätzlichkeit noch wirksamere Themata bringt und überhaupt an Klang und Ausdruck ein wahres Juwel ist; auch das träumerische Adagio entschädigt, bei vielleicht etwas zu grosser Ausdehnung, durch melodischen Zauber und Wohllaut; und so macht das ganze Werk den Eindruck (wenn nicht beim ersten Hören, doch jedenfalls beim Studium der Partitur oder des Clavierauszugs), dass der Componist nicht nach Motiven und Melodien sucht, sondern sie aus seinem Ueberflusse giebt, und sie deutlich und ungezwungen, unverdeckt durch Instrumentation und Verarbeitung giebt, so dass sie für jeden erkennbar sich zeigen, der sie hören will. Wir geben zu, dass dieselben ihrem Ausdrucke und Gehalte nach nirgendwo gross genannt werden können und dass sie in den Rahmen einer grossen Symphonie nicht passen würden, und ebenso, dass das ganze Werk für grosse Instrumentalmassen und für einen grossen Concertsaal sich nicht eignet. Wird aber ein derartiges Werk zur Darstellung gebracht, so ist es ein berechtigtes Verlangen, dass man in seinen Erwartungen den Charakter desselben berücksichtige; namentlich wird der musikalisch Gebildete, der mit kritischem Ohre die Aufführung verfolgt, zunächst nach der Absicht des Componisten fragen müssen, und ob er dieselbe erreicht habe. Für ihn boten diesmal auch die Vorzüge meisterhafter und feiner Instrumentation und klarer Rundung der Form ein Object bewundernder Anerkennung dar.

Das Publicum zollte Brahms nach dem Es dur-Concerte reichen und lauten Beifall, während es bei der Serenade nur ein kühles Interesse zu erkennen gab; hier waren es die ausführenden Musiker, die nach der sorgsamen und präcisen Aufführung des Werkes dem Componisten ihre Freude laut und warm zu erkennen gaben. Wir sehen nicht ein, warum wir dies als für den Componisten gleichgültig ansehen sollen, da doch Niemand die Musiker zu ihrem Beifall zwingt, und da sie durch die Proben das Werk schon genauer kannten, während Neues beim grossen Publicum jederzeit sich langsamer Bahn bricht. Mit Recht durfte aber die vornehm absprechende Weise auffallen, mit welcher Professor Bischoff in der Cöln. Zeitung vom 17. December 1865 über Brahms sich auslässt, und einen Künstler, der so vielfach bereits die grösste Liebe und Anerkennung gefunden, den die Zeitung des Herrn Bischoff mehrfach ehrenvoll genannt hat, einfach bei Seite schiebt wie einen, über den kaum der Mühe werth ist zu reden. Nachdem er Brahms' Clavierspiel mit einem kalten »befriedigend« abgefertigt, kommt er auf die Serenade zu sprechen und tritt derselben wie einem fremden, nie gehörten Werke gegenüber. Dass dieselbe bereits viele Jahre existirt, dass sie in der Niederrheinischen Musikzeitung mehrfach erwähnt ist, wird den Lesern verschwiegen. Professor Bischoff hält sich zunächst darüber auf, dass nach einer kürzlich gehörten Essor'schen Suite schon wieder eine Form des vorigen Jahrhunderts auftrete, »die sich aus derselben Zeit in unsern Gürzenich etwas zu früh vor dem Carneval verirrt hat«. Er vergisst dabei hinzuzufügen, dass die Form der Serenade in dieses Jahrhundert herüberreicht, dass Beethoven zwei Serenaden für drei Instrumente geschrieben hat, dass der Name sich auch bei Mendelssohn findet, und dass Hiller eine Serenade für Clavier, Violine und Violoncell (Niederrh. Musikzeitung 1859, November) und eine Serenade für Clavier und Violoncell (Niederrh. Musikztg. 1864 S. 79) geschrieben hat, sowie eine Morgenmusik für Orchester, welche nach Bischoff (Niederrh. Musikztg. 1863 S. 383) mit einer jener Serenaden zu vergleichen ist. Und wäre das auch nicht der Fall, so versteht es sich doch für einen Musiker von selbst, dass es bei der Beurtheilung nicht so wohl auf den Namen, als auf Geist und Inhalt der Sätze ankommt. Auf Beurtheilung einzelner Sätze hat Professor Bischoff sich aber gar nicht eingelassen, und findet, nachdem er nur vom Anfang des ersten Theils und vom zweiten Scherzo einen günstigen Eindruck empfangen hat, alles Uebrige nicht einmal interessant, sondern einfach langweilig. Da er nun offenbar weder vor, noch nach dem Concerte sich die Mühe genommen hat, sich mit der Partitur des Werkes etwas näher bekannt zu machen, und nur nach dem einmaligen Hören urtheilt, so bietet er zu eigentlicher Widerlegung keine Handhabe. Interessant bleibt nur noch, wie er sich schliesslich gleichsam hinter das Publicum flüchtet, welches auch die Serenade langweilig finden, und überhaupt gegen solche ihm aufgedrungene Compositionsstile selbst mit »carnevalistischen Demonstrationen« sich zur Wehr setzen würde. Das scheint eine Hindeutung auf gewisse bald nach dem Concerte im Beiblatt der Cölner Zeitung erschienene Inserate zu sein, von denen eines sich naiv genug »das kunstverständige Publicum« unterzeichnete. Wir wären begierig, das kunstverständige Publicum Cölns kennen zu lernen, dessen Existenz in Zweifel zu ziehen wir weit entfernt sind; nur dass dasselbe die Gürzenichconcerte besuche, das möchten wir nach bisherigen, nicht blos bei Brahms gemachten Erfahrungen einstweilen bestreiten. Die Langeweile des Publicums der Gürzenichconcerte wird Brahms, hoffen wir, überleben.

Ein Theil des Cölner Publicums machte 8 Tage später wieder gut, was das »kunstverständige« Publicum verfehlt hatte. In der Soirée für Kammermusik, welche am 19. Dec. im Hotel Disch stattfand, wirkte Brahms mit, und spielte mit Hiller

seine vierhändigen Variationen über ein Schumann'sches Thema, und mit den Herren Japha, v. Königslöw und Schmit sein Clavierquartett in G-moll. Das nicht grosse Publicum folgte beiden Werken mit grosser Aufmerksamkeit und sichtlichem Interesse, und schien namentlich in dem Quartette eine Ahnung zu bekommen, dass hier ein selbständiger, origineller Geist zu ihm spreche. Bei der marschartigen Stelle im Andante merkte man, wie Alles verwundert aufhorchte, und nach dem *Rondo alla Zingarese* brach ein Sturm des Beifalls aus, ein unmittelbarer Ausdruck der grossen Wirkung, die dieser Satz und das ganze Werk ausgeübt hatte. Man konnte erkennen, dass ächtes Talent und reiche Erfindungskraft den wirklich Kunstverständigen nicht dauernd verborgen bleiben können. Wir wollen demnach diejenigen welche es nicht über sich gewinnen können, jüngeren Talenten und einem neuen Leben in der Kunst mit Interesse und Wärme entgegenzukommen, gerne ihrem Schlendrian überlassen und uns indessen freuen, dass noch Künstler leben, die mit ächter und unerborgter Schaffenskraft die Tradition der hingegangenen Meister festzuhalten und fortzusetzen mit Eifer und Erfolg sich bestreben.

Frankfurt a. M. (Schluss.) Im fünften Museumsabende errang sich die frische Symphonie in B-dur von Schumann lebhaften Beifall. Die Ouvertüre zu »Waldmeisters Brautfahrt« von G. Goltermann dagegen suchte vergeblich dem Mangel an Gedankeninhalt durch Aufwendung gewaltiger instrumentaler Mittel abzuhelfen. Frau Szarvady, welche Beethoven's poesiereiches Concert in G vortrug, war diesmal aussergewöhnlich unruhig in Haltung und Vortrag, was sicher von ihrem bereits länger andauernden Unwohlsein herrührte. Herr Bachmann aus Cassel sang mit schöner Stimme, doch etwas kalt zwei Arien, aus »Joseph« von Méhul, und aus »Iphigenie auf Tauris« von Gluck. — Das sechste Concert des Museums, das letzte im alten Jahre, brachte als interessante Novität die Suite von Esser. Ich kann dieselbe, nach erstem Hören, den Lachner'schen nicht gleichstellen. Weder erscheinen mir die Themen gleich prägnant, noch die Arbeit überall so klar wie dort; namentlich klang das Allegretto etwas verworren, während das Andante vortrefflich wirkte. Fräul. Eggeling sang Mendelssohn's Concert-Arie und einige Lieder; gegen Abt's »Schmetterling« und das noch zugegebene Kinderlied vom »Klaus mit dem dicken Prügel« möchte ich auch Verwahrung einlegen; Scherze dieser Art passen nicht in ein solches Concert. Herr Grün aus Pesth bewährte sich als trefflicher Geiger in einem reizenden Concerte in D-moll von Spohr; für Laub's unbedeutende Polonaise fehlte seinem Vortrage die Wucht und Schlagfertigkeit, mit der sie Laub selbst zur Geltung bringt. Den Schluss bildete Beethoven's Ouvertüre zu Coriolan.

Der Pariser Quartettverein des Herrn Maurin und Genossen brachte in zwei Soiréen folgende Quartette Beethoven's zu Gehör: in Es Op. 74, in C und in F Op. 59, in B Op. 130, in A-moll Op. 132 und von dem Cis moll-Quartette die zweite Hälfte. Natürlich hätte ich letzteres lieber ganz gehört. Der Vortrag der Herren war ausgezeichnet, in's Feinste ausgearbeitet, nirgends in französische Zierlichkeit verfallend; der Ton gross, ja mitunter etwas zu dick, so dass eine orchestermässige Derbheit entstand, was wohl die einzige Schattenseite gewesen sein mag.

Die Soiréen unserer einheimischen Quartettisten Herren Heerman, Becker und Welcker haben gleichfalls begonnen; da der Violoncellist Brinkmann erkrankte, so wurde Herr Valentin Müller aus Paris engagirt; als Pianist wirkte Herr Wallenstein mit. Die beiden ersten Abende brachten Streichquartette von Haydn (Op. 76, B-dur), von Mozart (D-dur), Beethoven (Op. 18 D-dur und Op. 59 E-moll), ferner Schubert's Claviertrio in B und Mendelssohn's Cello-Sonate in B. Da Herr Müller nicht länger aus Paris abwesend sein kann und Herr Brinkmann noch nicht genesen ist, so trat nun leider eine Unterbrechung ein.

Unsere grossen Gesangvereine gaben gleichfalls im abgelaufenen Jahre noch ihre ersten Concerte. Dasjenige des Rühl'schen Vereins brachte das Requiem von Scholz als Novität. Das Werk erfreute durch den darin waltenden Ernst und durch manche schöne Einzelheit, machte aber doch keinen durchgreifenden Eindruck. Namentlich verwunderte es, dass das Fugirte fast gänzlich fehlte, es müsste denn in den aus unbekannten Gründen weggelassenen Nummern enthalten sein. Man kann nun einmal kein Requiem hören, ohne an Cherubini und Mozart zu denken; dem Scholz'schen Werke fehlt aber vor Allem der Fluss, das Treibende, Fortreissende jener Meisterstücke. Ueber die zweite Nummer des Concerts, Mendelssohn's Athalia, habe ich mich in Nr. 19 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1865, ausgesprochen; für eine so baldige Wiederholung dieses Werkes sehe ich keinen Grund. — Das erste Concert des Cäcilien-Vereins enthielt als erste Nummer Mendelssohn's 114. Psalm, hier noch nicht mit Orchester aufgeführt. Das Werk hat manches Frische, ohne eben im Ganzen bedeutend zu sein. Bach's herrliche Motette: »Jesu, meine Freude« wurde vom Verein a capella gesungen. Der Chor hielt sich vortrefflich; er sank nur wenig, was, in Anbetracht der Länge des Stücks und der mannigfachen Modulationen, hoch anzurechnen ist. Cherubini's Requiem bildete den Schluss.«

Leipzig. *S. B.* Die erste Abendunterhaltung für Kammermusik (2. Cyklus) war besonders interessant durch die Mitwirkung F. Hiller's, des berühmten Dirigenten der Cölnischen Concerte und Musikfeste. Und zwar hatte man das in Leipzig seltene Vergnügen, Hiller in seiner Doppeleigenschaft als Pianist und Componist zu hören, da er selbst einige neuere Compositionen von sich vortrug: eine »Concert-Sonate« für Pianoforte und Violine in D-dur (mit Herrn David), zum Schluss mehrere Sätze für Clavier Allein (Gavotte, Sarabande, Corrente), Alles noch Manuscript. Am besten gefielen uns die geistreiche Gavotte und die interessant variirte Sarabande. Die Corrente schien uns zu viel von der neueren Etüde angenommen zu haben. Am wenigsten glücklich war Herr Hiller mit der »Concert-Sonate«, die bei unserm Publicum wenig Anklang fand und gegen welche sich wohl Viel und Triftiges einwenden lassen würde. Die Form an sich enthält schon eine seltsame Vermengung von Gegensätzen. Die »Sonate« schliesst eigentlich das virtuosenhafte soloartige Element aus, in ihr herrscht durchaus der ungeschmückte musikalische Gedanke, der durch die Mittel des Contrapunkts bereichert und in seiner Bedeutung gesteigert wird. Eine Concert-Sonate sollte also höchstens einen glänzenderen Ton haben, ohne das Wesen der Sonate zu verleugnen. Herrn Hiller's Werk lässt aber jeglichen irgend bedeutenden Gedankenkern vermissen. — Das Hauptstück des Abends war wohl Mozart's hier zum ersten Mal aufgeführtes B dur-*Divertimento* für Streichinstrumente und 2 Hörner (componirt 1777, also im 21. Lebensjahre des Meisters, Köchel Nr. 287). Wenn dieses Stück auch die Merkmale der eigentlichen Kammermusik nicht durchaus an sich trägt, insofern die erste Violine eine stark bevorzugte Rolle darin spielt, so ist doch Alles so reizend anzuhören, dass uns der allseitige Jubel, mit dem das *Divertimento* aufgenommen ward, ganz erklärlich ist, umsomehr, als Herr David diesen Abend ganz besonders animirt war. Den Anfang des Abends bildete ein Haydn'sches Quartett in G-dur.

(Ueber das 12. Abonnement-Concert folgt der Bericht in der nächsten Nummer. D. Red.)

Nachrichten.

Die Londoner *National Choral Society* brachte den »Elias« und die »Schöpfung« zum Vortrage, die *Sacred Harmonic Society* Mendelssohn's Lobgesang und Mozart's Requiem, welche beiden Werke dieselbe in einer zweiten Aufführung wiederholte. In Hallé's Concert zu Manchester wurde Costa's Oratorium »Naaman« unter Leitung des Organisten mit vielem Erfolge gegeben. — In der *Royal English Opera* wollten Gounod's »*Mock Doctor*« und Leslie's »Ida«, vordem Cassenstücke, nach der »Afrikanerin« nicht mehr ziehen. Man ging darauf zu »Alladins Wunderlampe« und Auber's »*Le Domino noir*«. — Balfe soll eine hinterlassene Oper von Wallace vollenden. — Arditi veranstaltet in *Her Majesty's Theatre* unter stärkstem Andrang eine Reihe »grosser Vocal- und Instrumentalconcerte« mit classischem Anstrich. Im ersten Concerte, darin er seine Schwester Emilia mit einem Violinconcerte seiner Composition debutiren liess, brachte er Mozart's G moll-Symphonie und die Lindpaintner's Ouverture zu Faust, Boieldieu's »*Le chaperon rouge*« und Méhul's »*Une chasse du jeune Henri*«, dazu dann Tanzstücke vom englischen Strauss Godefrey. In einem folgenden Concerte mechte er die Engländer durch ein Tannhäuser-Potpourri nach näherer Kenntniss der »*music of the future*« neugierig.

Paris. In den *Bouffes Parisiens* hat Offenbach's »*Les Bergers*« sofort einen entscheidenden Erfolg gewonnen; er ist darin mit Glück zu der einfacheren Art seiner früheren Operetten zurückgekehrt. Das im Grundton idyllische Stück, dessen zweiter Act durch Dacapo-Rufe ausgezeichnet wurde, bietet in drei Acten Tableaux aus dem Schäferleben: nach der theokritischen Antike, im Geschmack der süssen Zeit Ludwigs XV., und die natürliche Gegenwart. Hauptpersonen: zwei Liebende à la Pyramus und Thisbe, die sich nach Amors Willen im 2. Act zu den porzellanenen Figuren des 18. Jahrhunderts, schliesslich zu simplen Hirten der Normandie metamorphosiren. Dazu als Tritagonisten des betreffenden Actes Amor, Marquis, Landmädchen.

Die beiden ersten Concerte des Carlsruher Cäcilien-Vereins (13. Nov. und 11. Dec.) brachten Mozart's Serenade für Blasinstrumente, Beethoven's Opferlied für Sopran und Chor, Schubert's »Des Tages Weihe« Hymne für Tenorsolo und Chor; Mozart's *Laudate Dominum* für Sopran und Chor; Mendelssohn's *Lauda Sion*; Spohr's Oratorium »Die letzten Dinge«. — Ebendaselbst fand am 25. Dec. ein erstes Abonnement-Concert der grossh. Hofkirchenmusik statt (beide Institute stehen unter der Leitung des Hrn. Giehne), in welchem Orgelcompositionen von Seb. Bach und Mendelssohn, dann Chöre, Soli u. s. w. von Bortniansky, Perti, Schubert, M. Haydn, Pergolese, Fesca, Marcello, Händel, Eccard, Joh. Chr. Bach und Mendelssohn vorgetragen wurden.

Güstrow. Die am 1. Januar d. J. stattgehabte zweite Winteraufführung des Schillervereins brachte: Quartett Op. 16 in Es für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Beethoven; »Der Herr ist der starke Held«, Duett für 2 Bässe aus Händel's »Israel in Egypten«; gemischte Chöre: »Der wandernde Musikant« von Mendelssohn und »Zigeunerleben« von R. Schumann; »Träume und Lieder« (Idylle, Gnomentanz, Dahin, Victoria) für Pianoforte (Op. 8) von Johannes Schondorf; Arie des Pylades aus Gluck's »Iphigenia auf Tauris«; »Neujahrslied« von Fr. Rückert, für Solostimmen und gemischten Chor von R. Schumann. — Die Tage des in Güstrow stattfindenden IV. Mecklenburgischen Musikfestes sind durch Beschluss des Centralcomités nunmehr definitiv auf den 3., 4. und 5. Juni d. J. festgesetzt worden. Das Programm ist nachstehendes: Erster Tag: »Paulus« von F. Mendelssohn. Zweiter Tag: Symphonie Nr. 1 in B von R. Schumann; »Die Nacht«, Hymne von Moritz Hartmann für Solo, Chor und Orchester von F. Hiller; Ouverture Nr. 3 in C zu »Leonore« von Beethoven; Haydn's Schöpfung (dritter Theil). Dritter Tag: Künstlerconcert.

Das erste der zu Brüssel im Circus-Theater von Professor A. Samuel am Conservatorium eingerichteten Volksconcerte gab Beethoven's E moll-Symphonie und die Ouverturen zu Oberon und Zauberflöte.

In Coburg wurde kürzlich Schubert's C-Symphonie zum ersten Mal aufgeführt. Ausserdem hörte man daselbst Herrn Mortier de Fontaine in zwei historischen Concerten. Derselbe Künstler hat später auch in Weimar concertirt.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelangte kürzlich durch den Tod des Hofraths Spaun in den Besitz einer reichen Sammlung Schubert'scher Werke; es sollen viele noch ganz unbekannte Compositionen Schubert's, namentlich Lieder, darunter sein.

Zu Cöln hat der Banquier Abr. Oppenheim unter der einzigen Bedingung, dass das Gehalt des städtischen Capellmeisters nicht im Budget der Stadt reducirt werde — ein Capital von 10,000 Thlrn. geschenkt, dessen Zinsen, 450 Thaler, dem bisherigen Gehalte des Capellmeisters als Zulage bestimmt sind.

Mozart's sämmtliche Opern werden in einer neuen, nach den Original-Manuscripten genau revidirten Ausgabe, unter Redaction von Dr. Jul. Rietz, bei Breitkopf und Härtel erscheinen.

Petersburger Blätter rühmen die neue Oper eines russischen Componisten Sseroff »Rogneda« und stellen sie Glinka's bestem Werke »Das Leben für den Czaren« zur Seite.

Ueber die beiden Hauptmitarbeiter an den Patti-Concerten, den Cellisten Piatti und Vieuxtemps, schreibt man der Augsb. Allg. Ztg. u. A.: »Piatti elektrisirte das Publicum zumeist durch seine »*Airs Baskirs*«, eine wahrhaft barbarische Composition, die einem Musiker von feinem Geschmack Krämpfe verursachen kann, aber durch ihre barocke Originalität verblüfft. Die begeisterte Aufnahme gerade dieser Nummer bewies, dass die grosse Masse der Concertbesucher selbst im musikalischen Wien aus wahren Baschkiren besteht. An Vieuxtemps' Aeusserem ist die Zeit spurlos vorübergegangen, aber sein Arm scheint etwas schwächer. Im elegischen, zarten Vortrag ist er bedeutend, in brillanten Effecten, technischer Virtuosität steht er hinter Laub zurück. In Beethoven'schen Sonaten oder dem grossen *Allegro appassionato* eigener Composition sieht man dem feinen, schmächtigen Mann die physische Anstrengung so deutlich an, dass man seine Ermattung fürchtet. Er lässt sich von seiner Frau am Flügel begleiten und verschmäht den officiellen »Accompagnateur«.«

In Hamburg gedenkt man, nach Unterbringung von 400 Actien à 1000 Mark Banco, eine grosse Musikhalle zu erbauen.

Bibliographie.

Elterlein, E. v., Beethoven's Clavier-Sonaten. Für Freunde der Tonkunst erläutert. Dritte, umgearb. u. vermehrte Aufl. Leipzig, Matthes. 8. 20 Ngr.

Mettenleiter, Dr. Dom., Aus der musikal. Vergangenheit bayrischer Städte. 1. Bd.: Musikgeschichte der Stadt Regensburg (aus Archivalien und sonstigen Quellen bearbeitet). Regensburg, Bössenecker. gr. 8. 2 Thlr.

Reissmann, Aug., Lehrbuch der musikal. Composition. 1. Bd.: Die Elementarformen. Berlin, Guttentag. gr. 8. 3 Thlr.

Santner, Carl, Handbuch der Tonsetzkunst. Kurzgefasster Unterricht im Generalbass u. s. w. Leipzig, Schäfer. gr. 8. 1 Thlr.

Schäublin, J. J., Ueber die Bildung des Volkes für Musik und durch Musik. 2. Ausg. Basel, Bahnmaier. 8. 9 Ngr.

Schneider, Dr. K. E., Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung, übersichtlich und gemeinfasslich dargestellt. Dritte Periode: das strophische Stimmungslied. Leipzig, Breitkopf und Härtel. gr. 8. 2 Thlr. 15 Ngr.

Schubert, F. L., Katechismus der Gesanglehre, als Leitfaden beim Gesangunterrichte in seinem ganzen Umfange, nach den besten Quellen. Leipzig, Merseburger.

—— Die Violine. Ihr Wesen, ihre Bedeutung und Behandlung als Solo- und Orchesterinstrument. Ebendas.

Engel, Carl, The Music of the most ancient Nations particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews. London, J. Murray.

Beauquier, Charles, *Philosophie de la musique*. Paris, Baillière.

Miscellen.

In seinen der Cöln. Zeitung geschriebenen »Ungarischen Briefen« erzählt H. Scherer mit der Begeisterung des dichterischen Gemüths von der nationalen Zigeunermusik, die ihn in ihrem originalen Naturalismus oft mehr hingerissen habe als künstlerische Virtuosität. »Kein Vieuxtemps etc. kann so gänzlich aufgehen in seinem Instrumente, wie solch ein Zigeunerblut; seine ganze Seele schlummert in seinem Geigenkasten, und er weckt sie auf zu wunderbar ergreifenden Gefühlen und Leidenschaften. Ohne Noten zu kennen, spielt er Alles nach dem Gehör und immer mit neuen Phantasien und Variationen. Der Rakoczy-Marsch ist das Leiblied, dann kommen wilde Czardas und elegische Gesänge. Man muss sie hören, wenn sie frisch aus dem Innern von Debreczin und Szegedin kommen und noch nicht beleckt sind von der Cultur der grossen Städte, wo sie des Gewinnes halber anfangen, kunst- und regelrecht zu spielen. Ein speculatives Genie wie Herr Ullmann führt sie auch wohl auf Reisen und kleidet sie theatralisch an. Wer es nicht besser kennt, hört sie als eine Curiosität an, mir ist es stets als widerliche Profanirung erschienen. Man kann gewisse Eigenheiten nicht aus ihrem Boden verpflanzen, ohne sie zu zerstören. Das Gleiche gilt vom Czardas, man muss ihn in der Schänke gesehen haben, um ihm in unsern Ballets aus dem Wege zu gehen.«

ANZEIGER.

[21] Eine **echte Amati-Geige,** im vollkommen guten Zustande, ist bei Herrn Hofinstrumentenmacher **Lotz** in **Gotha** zu verkaufen.

---

[22] Für

Männergesang-Vereine von großer Wichtigkeit!

Namentlich für solche, denen es um die Hebung des deutschen Männergesanges zu thun ist.

Bei dem Unterzeichneten erscheint demnächst mit Eigenthumsrecht:

Eschmann, J. Carl, Op. 45. Sechs Gesänge für Männerchor. (Dem Universitätsgesangvereine zu St. Pauli in Leipzig gewidmet.) Inhalt: Die Waldkapelle (O. Roquette), Nachtlied (Ludw. Pfau), Wanderlied (Jul. Hammer), Lebenslied (?), Liebesboten (Pfau), Was klingt am besten? (A. Corrodi).

—— **Op. 46. Zehn deutsche Volksmelodien** für den vierstimmigen Männerchor bearbeitet. (Der Liedertafel in Donaueschingen gewidmet.) Inhalt: Sonntags am Rhein (R. Reinick), Lass' ruhn die Todten (Chamisso), Wenn alle Brünnlein fliessen (Volkslied, Originaltext), Mondscheinlied (Altdeutsche Volksmelodie, Originaltext), Treue Liebe (Volkslied a. d. Gegend von Hildburghausen, Originaltext), Bergmannslied (Originaltext), Die junge Schnur und die alte Schwieger (Originaltext), Lied der Guggisberger (Volksmelodie aus dem Canton Bern, Originaltext), Petrus und Pilatus (Trinklied), Parole (von Eichendorff, nach der Volksmelodie: »Es sollt' sich ein Goldschmied schmieden«).

Um die Anschaffung dieser Quartette allen Vereinen zu erleichtern, habe ich mich entschlossen, dieselben auf Subscription herauszugeben und den Preis so zu stellen, dass derselbe für Partitur und Stimmen (Zinnstich von C. G. Röder in Leipzig) weit billiger zu stehen kommen wird, als wenn dieselben durch Abschreiben vervielfältigt werden würden.

Bestellungen erbitte ich mir baldigst durch die betreffende Buch- oder Musikalienhandlung (mit Privaten kann ich selbstredend nicht in Verbindung treten), damit ich danach die Auflage bestimmen kann und auf diese Weise in den Stand gesetzt werde, den Preis so billig als nur irgend möglich zu stellen. — Die Bestellungen werden sämmtlich zu gleicher Zeit, jedoch nur gegen sofortige Baarzahlung effectuirt. — Nach Beendigung des Druckes tritt der Ladenpreis ein und bemerke ich nur noch für die Handlungen, dass der erniedrigte Preis auf dem Titel nicht bezeichnet werden wird.

Die Vereine dürfen mit Bestimmtheit etwas Ausgezeichnetes erwarten, indem nicht allein der Name des Componisten dafür bürgt, sondern auch mehrere der bedeutendsten Autoritäten sich bereits in der anerkennendsten Weise über diese Compositionen ausgesprochen haben. Namentlich werden die Volkslieder ihres zum Theil ächt humoristischen Inhalts wegen der grössten Verbreitung fähig sein.

Düsseldorf, 6. Januar 1866. **Wilh. Bayrhoffer.**

---

[23]

Johannes Brahms' Werke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Op. 12. Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgel-Begleitung. Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 20 Ngr. Clavier-Auszug 15 Ngr. Chorstimmen einzeln à 1½ Ngr. Orgelstimme 5 Ngr.

Op. 13. Begräbnissgesang: »Nun lasst uns den Leib begraben« für Chor u. Blasinstrumente. Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 22½ Ngr. Chorstimmen einzeln à 1½ Ngr.

Op. 14. Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte 1 Thlr.

Nr. 1. Vor dem Fenster: »Soll sich der Mond nicht heller scheinen«, Volkslied. Nr. 2. Vom verwundeten Knaben: »Es wollt' ein Mädchen früh aufstehn«, Volkslied. Nr. 3. Murray's Ermordung: »O Hochland und o Südland!« Schottisch; aus *Herder's* Stimmen der Völker. Nr. 4. Ein Sonett: »Ach könnt' ich, könnte vergessen sie« aus dem 13. Jahrh. Nr. 5. Trennung: »Wach auf, du junger Gesell«, Volkslied. Nr. 6. Gang zur Liebsten: »Des Abends kann ich nicht schlafen geh'n«, Volkslied. Nr. 7. Ständchen: »Gut' Nacht, mein liebster Schatz«, Volkslied. Nr. 8. Sehnsucht: »Mein Schatz ist nicht da«, Volkslied.

Op. 15. Concert (D-moll) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters 7 Thlr. Für Pianoforte allein 2 Thlr. 10 Ngr. Für Pianoforte zu vier Händen arrangirt 3 Thlr.

Op. 22. Marienlieder für gemischten Chor. Partitur u. Stimmen. Heft I. II. à 22½ Ngr. Stimmen einzeln à 3¾ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Der englische Gruss: »Gegrüsset Maria, du Mutter der Gnaden«! Nr. 2. Maria's Kirchgang: »Maria wollt' zur Kirche geh'n«. Nr. 3. Maria's Wallfahrt: »Maria ging aus wandern«. Heft II. Nr. 1. Der Jäger: »Es wollt' gut Jäger jagen«. Nr. 2. Ruf zur Maria: »Dich Mutter Gottes, ruf wir an«. Nr. 3. Magdalene: »An dem österlichen Tag«. Nr. 4. Maria's Lob: »Maria wahre Himmelsfreud'«.

Op. 23. Variationen über ein Thema von Robert Schumann für Pianoforte zu vier Händen (Fräulein *Julie Schumann* gewidmet). 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 32. Lieder und Gesänge von Aug. v. Platen u. G. F. Daumer, in Musik gesetzt f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft I. II. à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. »Wie rafft ich mich auf in der Nacht«. Nr. 2. »Nicht mehr zu dir zu gehen«. Nr. 3. »Ich schleich umher betrübt und stumm«. Nr. 4. »Der Strom, der neben mir verrauschte«. Heft II. Nr. 5. »Wehe, so willst du mich wieder«. Nr. 6. »Du sprichst, dass ich mich täuschte«. Nr. 7. »Bitteres zu sagen denkst du«. Nr. 8. »So stehn wir, ich und meine Weide«. Nr. 9. »Wie bist du, meine Königin«.

Op. 33. Romanzen aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte. (*Julius Stockhausen* gewidmet.) Heft I. II. à 1 Thlr.

Heft I. Nr. 1. »Keinem hat es noch gereut«. Nr. 2. »Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind«. Nr. 3. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«. Heft II. Nr. 4. »Liebe kam aus fernen Landen«. Nr. 5. »So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?« Nr. 6. »Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?«

Op. 34. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Partitur und Stimmen 5 Thlr.

Op. 35. Studien für Pianoforte. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft 1. 2. à 1 Thlr.

Op. 37. Drei geistliche Chöre für Frauenstimmen ohne Begleitung. Partitur und Stimmen 22½ Ngr.

Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor. (*Der Wiener Singacademie* gewidmet.) Heft I. II. à 1 Thlr. 5 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I. Nr. 1. »Von edler Art, auch rein u. zart«. Nr. 2. »Mit Lust that ich ausreiten«. Nr. 3. »Bei nächtlicher Weil«. Nr. 4. Vom heiligen Märtyrer Emmerano, Bischoffen zu Regensburg: »Komm Mainz, komm Bayrn«. Nr. 5. Täublein weiss: »Es flog ein Täublein weisse«. Nr. 6. »Ach lieber Herre Jesu Christ«. Nr. 7. Sankt Raphael: »Tröst' die Bedrängten«. Heft II. Nr. 1. »In stiller Nacht, zur ersten Wacht«. Nr. 2. Abschiedslied: »Ich fahr' dahin, wenn es muss sein«. Nr. 3. Der todte Knabe: »Es pochet ein Knabe sachte«. Nr. 4. »Die Wollust in den Mayen«. Nr. 5. Morgengesang: »Wach auf, mein Kind«. Nr. 6. Schnitter Tod: »Es ist ein Schnitter, heisst der Tod«. Nr. 7. Der englische Jäger: »Es wollt gut Jäger jagen«.

---

[24]

Robert Schumann's

Etudes Symphoniques

en forme de variations

pour le Piano.

Op. 13.

Arrangement für 2 Pianoforte solo.

Preis 2 Thaler.

(Verlag von Gustav Heinze in Leipzig.)

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

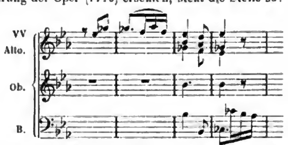
Leipzig, 24. Januar 1866. **Nr. 4.** I. Jahrgang.

Zwei eingewurzelte Druckfehler.

B. G. Dass die abschriftlichen oder auch gedruckten Partituren älterer Werke nicht in allen Einzelheiten correct und verlässig sind, ist bekannt genug. Auffallen muss aber, dass manche Fehler, welche von jedem Musiker sofort als solche erkannt werden sollten, in allgemein bekannten Werken sich förmlich einbürgern konnten und bei den Aufführungen immer wiederkehren. Es verlohnt sich vielleicht der Mühe, ein paar solcher Fehler zu besprechen. Der eine wirft auf Gluck, der andere auf Mozart den Schatten einer Geschmacklosigkeit oder Ungeschicklichkeit.
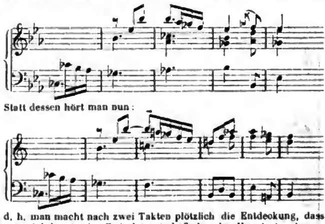
I.

Der Chor der Priesterinnen (»*Contemplez*« etc.), mit welchem in »Iphigenie in Tauris« der zweite Act schliesst (oder — richtiger gesagt — die theilweise von Gesang begleitete Orchestermusik zu den Ceremonien des Todtenopfers), ist aus nur zwei musikalischen Phrasen aufgebaut. Die erste, aus 8 Takten bestehende Phrase (herübergenommen aus der »Iphigenie in Aulis«), bildet mit ihrer Nachbildung in Moll und der den Abschluss herbeiführenden Umbiegung den Hauptsatz der Musik; die zweite Phrase (fünftaktig, repetirt) stellt einen Zwischensatz dar, welcher die öfteren Wiederholungen des Hauptsatzes auseinanderhält. Nachdem bei der ersten Wiederholung (C-dur und C-moll, wie ursprünglich) die Priesterinnen eingestimmt haben, nimmt das Orchester (diesmal ohne den Zwischensatz) den Hauptsatz in veränderter Tonart (Es-dur und Es-moll) auf und bringt in der entsprechenden Transposition auch den Zwischensatz nach. Die Grenze zwischen beiden ist nun hier in allen Clavierauszügen (den neuesten bei Peters nicht ausgenommen) durch einen wunderlichen Trugschluss bezeichnet, indem der Hauptsatz nicht mit dem erwarteten Es-moll schliesst, sondern den Ces dur-Accord substituirt, ohne den regelrechten Abschluss des musikalischen Gedankens nachzuholen; vielmehr folgt unmittelbar der Zwischensatz. Solch ein zielloser Schein-Effect, der gegen die Regeln des guten Satzes schroff verstösst, wäre zu Gluck's Zeiten unerhört gewesen und dürfte am allerwenigsten bei Gluck selbst gesucht werden.*) Jener Trugschluss, den man auch von Bühnenorchestern anhören muss, ist aus falscher Correctur eines Druckfehlers entsprungen. In der gestochenen Partitur, welche zu Paris bald nach der ersten Aufführung der Oper (1779) erschien, steht die Stelle so:



Das *Ces* im Basse ist also freilich da, aber darüber haben die Oboen den Ton *b*. Eine dieser beiden Noten

*) Sollte dieses Urtheil nicht überall sogleich verständlich sein, so diene Folgendes zur Orientirung. Obwohl das Ohr schon zweimal den Hauptsatz mit einfachem Abschluss vernommen hat, also beim dritten Mal einen Trugschluss nicht vermuthen kann, würde dieser an sich noch nicht verletzen; aber er lässt mit Sicherheit erwarten, Gluck wolle diesmal, ehe er in den Zwischensatz einbiegt, eine Verlängerung des Hauptsatzes bringen, etwa in folgender Art:



Statt dessen hört man nun:

d. h. man macht nach zwei Takten plötzlich die Entdeckung, dass man sich bereits im Zwischensatz befinde, der Hauptsatz also zu gar keinem Ruhepunkt geführt werden soll, und diese Enttäuschung trifft das Ohr mit der Gewalt eines plumpen Stosses, während der Trugschluss selbst zuerst blos überrascht hat.

muss falsch sein. Als vor Jahren der Verfasser dieses Aufsatzes im Theater zum ersten Mal von dem Ces dur-Accord erschreckt worden war, den er einzig in unkritischen Clavierauszügen heimisch glaubte, nahm er Veranlassung, die von der betreffenden Bühne benutzte geschriebene Partitur einzusehen, und fand dort die Oboenstimme so geführt, wie sonst Bässe fortzuschreiten pflegen, nämlich: . Es kann aber wohl keinem Zweifel unterliegen, dass in der gestochenen Partitur die Oboe richtig, dagegen der Bass falsch ist.

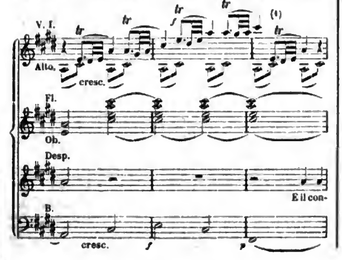
Da die Pariser Partitur blos den französischen Text enthält, scheinen in Deutschland die meisten Bühnen Abschriften von derjenigen Partitur vorgezogen zu haben, welche zuerst mit deutschem Text versehen worden ist. Bei Herstellung dieser Partitur hat wahrscheinlich der Copist, dem die gestochene als Original vorlag, sich durch das der falschen Note (*Ces*) ausdrücklich vorgesetzte Erniedrigungszeichen irre machen lassen. Aber schon dieses Zeichen kann durch eine irrthümliche Correctur bei Revision der Platten hinzugekommen sein. Hatte der Stecher die Note, ohne das Erniedrigungszeichen, um ein Spatium zu tief gesetzt, so konnte der Corrector durch das sogleich nachfolgende wirkliche *Ces* verführt werden, in dem falschen *C* ein *Ces* zu vermuthen. (Dass Gluck selbst eine Revision des Stichs nicht vorgenommen hat und dass der Corrector bei seiner Aufgabe das Original-Manuscript nicht gewissenhaft genug verglich, geht aus den äusserst zahlreichen Druckfehlern jener gestochenen Partitur unzweideutig hervor.)
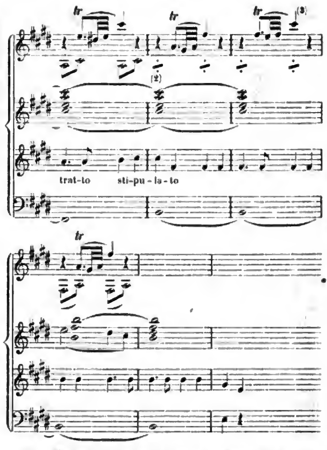
II.

Wenn im Finale des zweiten Acts von *Così fan tutte* Despina in der Maske eines Notars eintritt, singt sie zuerst die Worte:

Augurandovi ogni bene
il Notajo Beccavivi
coll' usata a voi sen viene
notariale dignità.

Von da an steht in der gestochenen Partitur (S. 243) Folgendes (wobei nur die zweite Violine und die Fagotte weggelassen sind, was keinen der Accorde beeinträchtigt):





Ein offenbarer Druckfehler ist im Obigen bereits corrigirt, nämlich bei (3), wo die Partitur der ersten Violine *h* (statt *cis*) giebt. Es muss aber auch noch Anderes falsch sein. Der Gang der Violine bei (1) hätte nichts Auffallendes, wenn der über dem Basse *Fis* liegende Septimen-Accord ein Dominant-Septaccord (also mit grosser Terz) wäre; dass aber Mozart die Violine die Septime *e* anschlagen und von da nach der kleinen Terz *a* springen lassen sollte, ist undenkbar; man wird eine solche launenhafte Härte weder bei ihm, noch bei irgend einem andern guten Tonsetzer finden. Ferner muss zwei Takte später der Accord über dem Basse *H* in einer Mozart'schen Composition starken Verdacht erregen.

Alles rückt in beste Ordnung, sobald man annimmt, der Bass sei vom *p* an falsch gestochen und müsse heissen:

cresc. *f* *p*
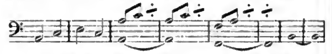
Dabei würde allerdings die Singstimme mit dem Bass gehen, was man bei einer Sopranstimme befremdlich finden könnte. Allein dieser Umstand wird eher für als gegen die Hypothese sprechen, wenn man beachtet, dass hier ein Mädchen sich als Mann giebt. Es hat etwas Komisches, den Pseudo-Notar seine Stimme so führen zu hören, wie es sonst nur bei einer männlichen Bassstimme vorkommt, und diesen komischen Effect scheint Mozart beabsichtigt zu haben.

Die Hypothese liegt so nah, dass der Verfasser dieses Aufsatzes überrascht war, sie bei gelegentlicher Mittheilung (schon 1860) von einem als musikalische Notabilität hochgeachteten Capelldirector abgewiesen und die Lesart der gestochenen Partitur für unbedenklich erklärt zu sehen; und fast noch grösser war seine Ueberraschung, als etwas später die durch Herrn André's Gefälligkeit ihm ermöglichte Einsichtnahme des Original-Manuscripts nicht ganz das mit Sicherheit erwartete Resultat ergab. Die Erinnerung an jenen in Anbetracht seiner Quelle gewichtigen Widerspruch ist jetzt Veranlassung geworden, die Frage einem grössern Kreise zur Beurtheilung vorzulegen.

In Mozart's Manuscript war der Bass ursprünglich so geschrieben:



Die beiden Noten *A*, welche den dritten und vierten Takt ausfüllen, sind aber durchstrichen und durch *Fis* (wie im Stich) ersetzt. Hiernach lässt sich die anstössige Stelle der gestochenen Partitur nicht eigentlich auf einen Druckfehler zurückführen, vielleicht aber auf einen Schreibfehler. Mozart, der nach bekanntem Brauche immer zuerst nur den Bass und die Singstimme niederschrieb, hat anfänglich, wie der erste Eintrag zeigt, einen auf *Fis* ruhenden Accord gar nicht im Sinne gehabt; er wollte die durch das *crescendo* eingeleitete Stelle einfach in A-dur ausklingen lassen und dann sogleich mittels des Dominant-Accords über *H* nach E-dur einlenken. Erst beim Ausfüllen der Instrumentation scheint ihm eine Modification beigefallen zu sein. Da aber die Orchesterstimmen im dritten und vierten Takt ganz unverkennbar noch der Tonart A-dur angepasst sind, so ist die grösste Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass die Modification erst mit dem fünften Takt eintreten sollte. Mozart hätte dann, während er die dem neuen Gedanken entsprechende Instrumentation einschrieb, versäumt, den ursprünglichen Bass zu ändern, und bei einem späteren Nachholen dieser Aenderung wäre das Versehen vorgekommen, dass die beiden neuen Noten (*Fis*) zwei Takte zu früh gesetzt wurden. Die Vermuthung, die Bassnote *Fis* sei dem fünften und sechsten Takt zugedacht gewesen, kann noch durch folgenden Umstand bestärkt werden. Die gestochene Partitur hat in der Violastimme an der im obigen Auszug mit (2) bezeichneten Stelle einen wirklichen Druckfehler; die Noten sollen nämlich im fünften und sechsten Takt eine Terz tiefer stehen. Schreibt man nun die Viola so, wie das Manuscript es verlangt, den Bass aber im Sinne der oben angegebenen Hypothese, so schliesst sich die Viola dem Basse an, nämlich:



Will man annehmen, Mozart selbst habe die zuerst vergessene Correctur des Basses späterhin vorgenommen, so würde das untergelaufene Versehen eine bei ihm sonst seltene Uebereilung voraussetzen. Es ist aber sehr möglich, dass er das Vergessen der Aenderung erst etwa in der Probe bemerkt und dann mündlichen Auftrag zum Nachtragen der Noten in Partitur und Stimmen gegeben habe. In der That haben diese beiden Noten eine etwas fremdartige Gestalt und sind namentlich merklich grösser als Mozart sonst zu schreiben pflegt. (Gerade zwischen den beiden neuen Noten ist im Manuscript das Blatt umzuschlagen; die erste schliesst eine Seite, die andere eröffnet eine Rückseite.)

Immerhin bleibt es räthselhaft, wie ein missverständlicher Eintrag sich forterhalten konnte. Vielleicht hatte Mozart sich begnügt, während der ersten Probe nur die Stimmen corrigiren zu lassen, und dann wäre es wohl denkbar, dass der Eintrag in die Partitur immer wieder in Vergessenheit gerathen, selbst bis zur letzten Aufführung unter Mozart (August 1790) sich verschleppen konnte, nach welcher zu weiterer Controle kein äusserer Anlass mehr gegeben war. Gedanken solcher Art können das Räthsel nicht lösen, höchstens auf die Möglichkeit einer Lösung hinzeigen. Die Hauptfrage selbst lässt sich nur nach inneren Gründen entscheiden. Es muss jedem Mozartkenner überlassen bleiben, was er für das Wahrscheinlichere halten will, ob ein unberichtigt gebliebenes Versehen, oder eine bei Mozart unerhörte, baroke Schreibweise, welche zumal an jenem Orte doppelt unbegreiflich sein würde. Stösst man in der Musik einer Mozart'schen Oper irgendwo auf etwas Ungewöhnliches, Spannendes, so darf man sicher sein, ein bestimmtes Motiv dafür in der betreffenden Textstelle oder in der dramatischen Situation aufzufinden. Dort aber, wo der angebliche Notar sich einführt, wäre keine Spur eines Motivs zu entdecken. Die Stelle könnte sogar noch dann befremden, wenn die oben mit (1) bezeichnete Führung der Violine (welche man über dem *Fis* keinem Schüler der Compositionslehre hingehen lassen würde) nicht da wäre. Mit dem Worte »*dignità*« ist ein Sprechsatz vollendet, und mit dem ursprünglichen Mozart'schen Bass würde auch musikalisch der Satz sich abschliessen. Bei dem plötzlichen Abbrechen des natürlichen Schlusses und dem überraschenden Heruntergleiten des Basses vom *Cis* auf *Fis* erwartet der Hörer, es werde ihm nun im Text etwas Bedeutendes eröffnet werden; der Notar sagt aber nichts weiter, als der Contract sei in gebräuchlicher Form Rechtens ausgefertigt (*è il contratto stipulato colle regole ordinarie nelle forme giudiziarie*). Und wollte man den zwei Takte lang anhaltenden Accord über *H* bei (2) wie einen Vorhalt betrachten, so wäre eine solche fast Bach'sche Harmonieführung nicht entfernt mehr im Einklang mit der übrigen Haltung des ganzen Edur-Abschnitts, welcher (sobald man die verdächtigen vier Takte von der vermutheten Verwirrung befreit denkt) von Anfang bis zu Ende (S. 242 bis 245) entschieden den leichten Stil der *Opera buffa* aufweist.

Eine französische Stimme über den Inhalt der Musik.

(*»Philosophie de la Musique« par Charles Beauquier. Paris, G. Baillière 1866.* Octav, 204 Seiten.)

(Schluss.)

Wenn sich unser Autor bis hieher vielfach negirend verhalten hat, so kommt er vom 12. Capitel an, welches von der Instrumentalmusik handelt, auf positives Gebiet. Indem er nochmals hervorhebt, dass der Gesang gebundene, wegen des Anschlusses an das Wort unfreie und ungenügende Musik sei, behauptet er, nur die reine Musik, die Instrumentalmusik vermöge die Schwingen der Tonkunst frei zu entfalten. Unserer Zeit sei es vorbehalten gewesen, die Tonkunst aus ihren Windeln und Gängelbanden zu befreien, ihr ihr reines Wesen zurückzugeben, und zwar eben in der Instrumentalmusik. Mit der Landschaftsmalerei sei es ganz ähnlich zugegangen. Beide seien, in dieser Art betrachtet, die wesentlich romantischen Künste und von ganz moderner Erfindung. Die Instrumentalmusik für sich betrachtet, welche zu ihrer vorzüglichsten Ausdrucksform die Symphonie habe, sei die zuletzt gekommene künstlerische Schöpfung, und in dem ungeheuren Fortschrittscyklus, welchen alle menschlichen Dinge durchlaufen, werde sie die letzte Kunstform sein. »Die Symphonie ist eine architektonische Verbindung von Tönen, *avec des formes en mouvement* (tönend bewegte Formen!) und bedeute absolut nichts weiter im wissenschaftlichen Sinne. Der Verfasser parirt die Ausfälle, die ihm mit Haydn und Beethoven gemacht werden könnten, damit, dass er sagt: ein Programm, sei es auch noch so weit und unbestimmt, sei doch immer noch viel zu bestimmt für die Musik; am ehesten könne noch die Geberde neben sie gestellt werden, weil sie eine Manifestation des Rhythmus sei. Der Verfasser geht in seiner Consequenz so weit, in Hinsicht auf die rein musikalische Kunst das Ballet über die Oper zu stellen. Er leugnet dann, dass die Symphonie eine »stumme Oper« sei, und nennt es nur eine hübsche Metapher, wenn man sage: ein Trio, ein Quartett etc. stelle ein kleines Drama vor, wo jedes Instrument eine Person bedeute. Auch die Form der Symphonie oder des Quartetts in ihren verschiedenen Sätzen sei nur ein Gerüst, ein Rahmen für die in der Musik wesentlich nothwendigen Contraste; die Natur der Dinge erfordere eine solche Eintheilung, namentlich dass man einem noch nicht ermüdeten Hörer die langsamen, complicirten, gearbeiteten Stücke zuerst zu hören gebe und dann seine Aufmerksamkeit durch ein schnelles Finale, durch ein ungestümes Scherzo erwecke. — Nachdem der Verfasser einige Beschreibungen Beethoven'scher Werke von Lenz gegeisselt, wendet er sich in drei Paragraphen noch zu verschiedenen Erscheinungsformen der Instrumentalmusik (als Musik zum Tanze, als Begleitung des Liedes, als wesentlicher malender Factor in der Oper u. s. w.), dann zu den Instrumenten, deren Eintheilung in Schlag-, Blas- und Saiteninstrumente begründend und ihre Wirkung danach festsetzend; endlich zu den Spielern selbst, deren Aufgabe er erklärt. Gegen den Schluss des dritten Paragraphen bringt er einige äusserst schlagende Bemerkungen über das Virtuosenthum, dessen arme ganz von ihrer Aufgabe abgekommene Opfer er beklagt.

Im letzten (13.) Capitel endlich geht der Verfasser auf eine positive Beantwortung der Frage ein: was der Inhalt der Musik sei. Doch mag er nicht eine Definition aufstellen, wovon er kein Liebhaber sei. Er will vermeiden, dem Gedanken mit Gewalt spanische Stiefel anzuziehen, und zieht es vor, seine Idee zu entwickeln, statt sie durch Einzwängen in einige Worte zu verstümmeln. Nachdem er noch verschiedene Aussprüche berühmter Männer über Musik (darunter Goethe) citirt und als unlogisch und unbegründet verworfen hat, folgen seine Postulate. Vielleicht genügt es für heute, wenn wir hier ihn selbst sprechen lassen.

»Also, wie wir gleich anfangs bemerkt haben, die Musik hat, wie alle andern Künste, eine sinnlich reizende (*sensible*), eine materielle, eine physiologische und eine verstandesmässige Seite. Der musikalische Ton gefällt an sich selbst wie ein guter Geruch oder Geschmack, und gewisse Tonverbindungen, vorausgesetzt, dass sie den die Schwingungen regelnden mathematischen Gesetzen entsprechen, verschaffen der Empfindung eine angenehme Aufregung (*sensation de plaisir*). In der That, da die nervöse Substanz genau die Schwingungen des Körpers wiedergiebt, ist es natürlich, dass sie denselben Gesetzen unterworfen ist, welche diese Schwingungen regeln, und dass in Folge davon die daraus entspringende Aufregung eine angenehme ist, wenn die Schwingungen voll und leicht sind und sich nach regelrechten Verhältnissen zusammensetzen; im entgegengesetzten Fall unangenehm. Man muss auch nicht aus den Augen verlieren, dass das Ohr ein *Sensorium* (Empfindungssitz) ist, ein nervöser Mittelpunkt, welcher besondere Fähigkeiten besitzt, eine Stätte für besondere Vergnügungen, welche in der menschlichen Sprache keinen Namen haben und Niemand verständlich gemacht werden können, der sie nicht selbst erfahren. An diese besondere Fähigkeit richten sich die Tonverbindungen, die tiefsinnigen (*savants*), neuen, auserlesenen, in der Wirkung durch Dissonanzen erhöhten Accorde, dieser ganze höchst wichtige Theil der Kunst, welchen man die musikalische Küche nennen könnte und welcher zur Domaine der Harmonie gehört; eine Anordnung von Erregungen und Vergnügungen ähnlich denen, welche dem Auge die Vertheilung von Licht und Schatten, der Reichthum von Farben, ihre harmonische Verbindung, ihre lebhaften Contraste, das Halbdunkel u. s. w. bereiten — alles Elemente, welche der Malerei wesentlich sind und in ihr das vorzüglich Charakteristische bilden, genau so wie die Elemente, von denen wir sprechen, den fundamentalen Charakter der Musik bilden und daraus eine Kunst entstehen lassen, welche

sich in einem sehr bestimmt begrenzten Gebiet bewegt. — Der Eindruck der Musik, physisch betrachtet, ist ein angenehmer, auf Grund der allgemeinen Thätigkeit, in welche das Nervensystem durch die Schwingung versetzt wird. Es ist dies sozusagen ein Lebenszuwachs, welchen der Körper durch die Erschütterung erhält, und die Aufregung ist desto befriedigender, je regelmässiger die Bewegung. So also ist das, was in der Musik in erster Reihe sich bemerklich macht, ein physiologischer, wesentlich vom Organ, dem Ohre, abhängender Theil.«

Weiter giebt der Verfasser eine Beschreibung der bekannten Erscheinung der durch eine Handvoll Steine hervorgebrachten Wasserringe, welche den vielfachen Luftwellen analog sind, die durch Musik erzeugt werden. »Alle diese Linien, welche sich mit Ordnung und Regelmässigkeit kreuzen, wenn sie auch auf das Auge nur einen sehr unbestimmten Eindruck machen, bilden eine Zeichnung, welche, von einem andern Organ, dem Ohr, aufgefangen, die schönste Melodie, den glücklichsten Zusammenklang bewirken kann. Und da die Musik nichts ausdrücken kann, so folgt daraus, dass die Combinationen von Tönen und Bewegungen beinahe gleichbedeutend sind mit dem, was für das Auge die reine Kunst der Verzierung, der Ornamentik, der capriciösen Arabesken u. s. w.« Man dürfe in der Musik nicht viel mehr philosophische, Gefühls-, Nachahmungs-Ideen suchen wollen, als in dem Dessin eines reichen Stoffes von Damast oder Brocat, oder in den decorativen Malereien der alten Dome. Auch diese wollten nichts ausdrücken, nichts nachahmen. Eine Symphonie sei für das Ohr nichts Anderes, als ein weites verziertes Tableau, welches man uns nach und nach enthüllt. Absurd sei es, eine Symphonie erzählen zu wollen, nicht weniger absurd, als einen indischen Shawl, einen reichverzierten Einband u. s. w. erzählen zu wollen.

»Aber wir müssen auf weitere Details eingehen, auf das, was man unter musikalischen Formen verstehen soll. Da der Ton an sich selbst nichts ist, als eine vorübergehende Umbildung (*modification*) des Stoffes, ein schnelles verschwindendes Phänomen, wovon nur die Erinnerung übrig bleibt, so können die musikalischen Formen betrachtet werden wie die idealen Punkte und Linien der geometrischen Figuren, als Abstractionen, sozusagen Gedankenformen, welche wir gleichwohl begreifen und fassen, welche wir ersinnen (*imaginons*), welche wir klar in unserm Verstande sehen, obgleich sie keine factische Gegenständlichkeit haben. — Obgleich sich die musikalische Linie nicht im Raum, sondern in der Zeit entfaltet, giebt sie nichtsdestoweniger die Idee einer Form, weil diese wesentlich aus der Vergleichung und dem Verhältniss hervorgeht, und weil diese Vergleichung sich ebensowohl für die Dauer als für den Raum bemerklich machen kann, welches beides analoge Begriffe sind. — Ebenso wie man nicht irgend einen Punkt im Stofflichen fassen kann, ohne ihn mit einem andern Punkt zu vergleichen und ohne folglich die Idee der Form zu erhalten, so kann man auch nicht irgend einen Zeitmoment fassen, ohne ihn mit einem andern zu vergleichen. . . Hauptsächlich in der Melodie findet sich die musikalische Form. Hier ist es thatsächlich, wo die verschiedene Zeitdauer der Schwingungen die deutlichsten Zwischenräume bildet, und hier ist es auch, wo diese verschiedenen Zeitmomente der Noten auf das Beste durch den Rhythmus betont sind. Die Einheit von Ton und Bewegung, diese Symmetrie, diese Verhältnissmässigkeit, welche sich in der Melodie begegnen, geben diesem unbestimmten Gebiet der Schwingungen, welches sich in's Unendliche ausdehnt, eine bestimmte Form. Der Rhythmus ist es, diese sich in der Zeit bewegende und sie abgrenzende Linie, also die Form, durch welche die Melodie Werth erhält (Herrn Allfeld in München zu geneigter Berücksichtigung! *S. B.*). Hier, in der Melodie, sind die Linien einfach, rein, leicht zu vergleichen, während im blos harmonischen Satz, wo der Rhythmus auf ein Minimum der Bemerklichkeit herabsinken kann, ausserhalb jener unbewussten Vergleichung, welche uns die verschiedenen Noten unter sich unterscheiden lässt, nichts für den Verstand da ist: es giebt hier keine Formen. Auch richtet sich die Harmonie (ich spreche blos von Accorden) sozusagen nur an die körperliche Seite (*au côté matériel*), auf die sinnliche Empfänglichkeit, auf welche sie wirkt wie die Farbe eines Gemäldes auf das Auge: sie bewirkt ein Gefühl der Lustigkeit oder Traurigkeit je nach dem Maasse der nervösen Erschütterung, und verlässt das Gebiet der sinnlichen Empfänglichkeit nicht, während die Melodie als die Zeichnung, als die Form, sich lieber an das Verständnissvermögen wendet. — Man wird jetzt verstehen, was wir sagen wollten, wenn wir von musikalischen Formen, von der Zeichnung der Melodie und der Farbe der Harmonie sprachen.«

»Es bleibt uns nur noch übrig, das Gesagte in einigen Worten zusammenzufassen. Wir haben in der vorstehenden langen Analyse das eigentliche Gebiet der Tonkunst genau abzugrenzen versucht, ein Gebiet, welches ihr ganz zu eigen ist und ihr durch keine andere Kunst streitig gemacht oder verkürzt werden kann. Wir sind bei der Schlussfolgerung angelangt, dass die Instrumentalmusik, welche zur Poesie, zum Ausdruck von Ideen oder Gefühlen, keine Beziehung hat, die reine Musik darstellt, den Inhalt der Kunst selbst. Viele werden finden, das heisse die Tonkunst herabsetzen, sie ersticken und in eine zu enge Sphäre bannen, sie bei Seite setzen und ihr nicht gestatten, der natürliche Bundesgenosse der Poesie zu sein, wo sie den Ausdruck der Ideen und Gefühle zu verstärken vermöge. Wir glauben aber nicht, dass Ziel und Verdienstlichkeit der Kunst genau in das Gebiet der Nützlichkeit fallen, nicht, dass ihre Ueberlegenheit sich an der Aehnlichkeit mit der Poesie bemessen lasse, welche speciell den Ausdruck von Gefühlen und bestimmten Ideen zum Zweck hat. Der menschliche Organismus ist reich genug, um allen Künsten eine breite Entfaltung in sich selbst zu gestatten, ohne dass sie aus ihrem eigentlichen

Gebiet herausgehen müssten. Da wir ja für einen gewissen Kreis von Gemüthsbewegungen die Literatur und die Poesie haben, so wollen wir doch der Musik lieber das lassen, was sie allein uns geben kann: ganz specielle Ideen, musikalische Ideen. Jedes Organ ist wie ein vollständig ausgebildeter Mittelpunkt (*un centre complet*), der in einem gewissen Maasse seine Verstandesseite, seine sinnliche Empfänglichkeit, seinen Gedankenkreis (*imagination*) hat: nun, das leibliche und geistige Ohr ist die Sphäre, auf welche die Tonkunst sich einschränken sollte. Dem Künstler anzurathen: diesem Gebiet treu zu bleiben, dem Publicum: diesen speciellen Sinn zu pflegen, halten wir für Alle nützlicher, als wenn wir die Tonkunst nach anderweitigen Bundesgenossen ausgehen und sich abmühen lassen wollten, Wirkungen hervorzubringen, welche andere Künste ohne sie und besser als sie leisten können.«

Berichte.

Stuttgart. = Unsere musikalische Saison, die mit Beginn des Octobers ihren Anfang, mit Anfang April gewöhnlich ihr Ende nimmt, hat auch dieses Jahr uns manches Schöne und Interessante gebracht. Die Oper gab hier zum ersten Male den »Fliegenden Holländer« und nach der fünfmaligen Wiederholung mit entschiedenem Erfolg. Die Besetzung dieser Oper war mit Sorgfalt ausgewählt: Holländer Herr Schütky, Senta Fräulein Klettner, Erik Herr A. Jäger, der Vater der Senta Herr Wallenreiter. Die Direction unseres geistvollen Capellmeisters, des Herrn Carl Eckert, war, wie immer, sehr energisch und belebend. Die Opern unserer grossen Meister, wie Beethoven, Mozart, Weber u. A., stehen fortwährend auf dem Repertoire. »Fidelio« kann seit Eckert's Anwesenheit mit Recht eine wahre Mustervorstellung genannt werden; und Eckert war es, der die grosse Leonoren-Ouvertüre zu einer Lieblingsouvertüre des hiesigen Publicums gemacht hat, ein Werk, welches wegen seiner »Unverständlichkeit«, die das Resultat einer ungenügenden Auffassung war, früher hier sehr unbeliebt, ja bei der ersten Aufführung so zu sagen durchgefallen war.

In den Abonnement-Concerten, deren bis jetzt vier stattgefunden haben, dünkte uns vor Allem gelungen: die Schubert'sche C-dur, eine gar liebenswürdige und hier noch gänzlich unbekannte in C-dur von Haydn, die sogenannte italienische in A-dur von Mendelssohn, die der gleichen Tonart von Beethoven und endlich die neunte Symphonie desselben Meisters. Herr Concertmeister Ed. Singer, eine Zierde unserer Capelle, spielte im Christtagsconcert das Molique'sche D moll-Concert mit bekannter Meisterschaft und mit warmer Hingabe an den ernsten Geist dieser Composition. Das vorzüglichste Interesse des Auditoriums nahm aber an diesem Abende die erstmalige Aufführung des Vorspiels zu »Tristan und Isolde« in Anspruch. Hier in Stuttgart ist Wagner'sche Musik etwas Neues; uns ist aus vergangenen Jahren nichts als einige mangelhafte Aufführungen des »Tannhäuser« von diesem Componisten bekannt gewesen. Nun sind mit Recht Musiker und Musikfreunde erstaunt ob dieser überraschenden, glänzenden Erscheinungen am Kunsthimmel, die in ihren abenteuerlichen Bahnen etwas Kometenartiges haben. So mögen wohl die guten Bürger Stuttgarts im Jahre 1456 den Halley'schen Kometen betrachtet haben. Er nahm, wie gegenwärtig Wagner, das gesammte Interesse in Anspruch, man beachtete nimmer Sonne, noch Mond und Sterne — Menschen, die sich niemals um die Erscheinungen am Himmel bekümmert hatten, blickten allabendlich nach ihm hinauf. Aber bald verschwand er, nur die Sonne war nach wie vor die Quelle des Lichtes, der Heerd der Wärme. So wird es auch mit den Werken eines Mozart, Beethoven u. A. sein; sie können durch solche frappante Erscheinungen auf Zeiten vergessen werden, aber die hohe Wahrheit, die aus ihren Werken spricht, die Reinheit ihrer Intention wird immer wieder durchbrechen und von ihren keuschen Strahlen wird sich jedes ächte, gesunde Menschenherz zu jeder Zeit erwärmt und begeistert fühlen. So lange das Wort des Aristoteles Recht behält (und wir hoffen mit Lessing noch sehr lange), dass ein wahres Kunstwerk die Seele von den Leidenschaften reinigen müsse, so lange wird ein solches Werk, wie das oben angeführte, das im Gegentheil die Leidenschaften erregt und den Zuhörer in einen förmlichen Sinnentaumel versetzt, nicht von durchgreifender Wirkung sein. Die Wirkung auf das besetzte Haus war eine grosse, die Ausführung vortrefflich.*) — Von dem gesanglichen Theil der Concerte heben wir eine Arie aus »Ezio« von Händel hervor, in welcher Herr Wallenreiter auf's Neue seine gediegene Schule (und wir sind arm an solchen Sängern) bekundete; ausserdem begeisterte Herr Schütky das Publicum durch den Vortrag einiger nur leider zu oft gehörten Schubert'schen Lieder (»Am Meere« und »Der Wanderer«). — Einen neuen Aufschwung nahmen die Quartettsoiréen und Kammermusikabende (deren Gründer die Herren Pruckner, Singer, Goltermann und Speidel waren), welche bisher neben einander bestanden, sich aber nun durch Zuziehung einiger weitern Kräfte zu gemeinschaftlichem Wirken als »Soiréen für Kammermusik« vereinigt haben. Aus den vier Soiréen, die nun vorüber sind, führen wir an: das Schubert'sche Trio in B-dur, ein Doppelquartett von Spohr, das Mendelssohn'sche D moll-Trio und das Mozart'sche G moll-Quintett (die Herren Singer, Pruckner, Speidel und Goltermann). Das bekannte Es dur-Trio (Op. 70) von Beethoven, ein Quartett von Haydn in F-dur Op. 77, das Es dur-Trio von Schubert Op. 100 (die Herren Bennewitz, Krumbholz, Goltermann und Speidel). Von Sonaten und Solovorträgen waren uns vergönnt: E moll-Sonate von Raff (Pruckner und Speidel), die Gesangsscene von Spohr (Bennewitz und Pruckner), welche wir, so sorgfältig und elegant sie auch ausgeführt wurde, doch lieber in einem Abonnementconcerte mit Orchesterbegleitung gehört hätten; ähnlicher Tadel trifft auch den Vortrag einer Liszt'schen Rhapsodie durch Hrn. Pruckner. Wer kennt nicht die eminente Technik dieses liebenswürdigen Künstlers? aber er möge doch in Zukunft bedenken, dass eine Soirée für Kammermusik nicht der Platz ist für diese Seite der Kunst. Herr Goltermann, welcher längere Zeit bedeutend erkrankt war, erfreute uns mit dem herrlichen, edlen Ton seines Violoncells in einer Bach'schen Sarabande und einer schönen Arie des Pergolese. Eine Novität war die Sonate von Beethoven für Pianoforte und Violoncell Op. 102 Nr. 2 in D-dur; so vortrefflich sie auch von Herrn Speidel und Krumbholz ausgeführt ward, so können wir doch dieser Composition durchaus keinen Geschmack abgewinnen. Diese, sowie die Sonate Op. 102 Nr. 1 in C-dur sind Compositionen »unerquicklich wie der Nebelwind, der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt.«**) Herr Speidel spielte die C moll-Phantasie von Mozart und die Polonaise von Chopin in Es-dur mit wahrer Meisterhand. Ergreifende Wirkung erregte Herr Singer mit der alten sogenannten Teufelssonate von Tartini, welche er mit Volkmann's vortrefflicher Clavierbegleitung in edlem, einfachem

*) Vergl. Bericht der Allg. Musikal. Ztg. über das Euterpe-Concert 1865 Nr. 48. D. Red.

**) Wir können diesem Urtheil unseres geehrten Correspondenten nicht unbedingt beipflichten. Höchstens in Betreff der Fuge der D dur-Sonate vermöchten wir zuzustimmen. Vergl. übrigens Allg. Musikal. Ztg. 1865 Nr. 33. D. Red.

Geiste wiedergab. — Im Verein für classische Kirchenmusik wird Händel's »Samson« vorbereitet.

Leipzig. Zwölftes Abonnement-Concert. (Erster Theil: Militär-Symphonie von Haydn. Andante und Allegro für das Violoncell von Molique [Herr de Swert aus Düsseldorf]. Ouvertüre zu Kleist's Hermannschlacht von G. Vierling [neu, Manuscript, unter Direction des Componisten]. Lied ohne Worte und *Mazurka fantastique* [Herr de Swert]. Zweiter Theil: Symphonie in B von Schumann.)

x. In diesem Concert, welches wegen Unwohlseins des Hrn. Reinecke unter Direction des Herrn David stattfand, entzückte uns besonders die Symphonie von Haydn durch ihren liebenswürdigen Humor, bei grosser Frische der Wiedergabe von Seite unseres Orchesters. — Dem Spiel des Violoncellisten Herrn de Swert sind guter Ton und eine anständige Fertigkeit nachzurühmen, es liess dagegen Wärme und lebensvolle Auffassung vermissen. So machte denn sein Vortrag der Concertsätze von Molique, welche bei sonst respectabeln Eigenschaften an sich schon an zu grosser Ausdehnung und einiger Monotonie leiden, den Eindruck der blühendsten Langeweile, die sich gegen Ende des Allegro im Publicum ziemlich unverbohlen kundgab. Unter solchen Umständen und bei unserm gegen Novitäten ohnehin schon sich spröde verhaltenden Publicum hatte die Ouvertüre von G. Vierling einen schweren Stand; sie konnte es eben nur zu einem *succès d'estime* bringen. Dieses in ernster Haltung und edlem Stile sich entwickelnde Orchesterwerk zeigte ausser einem ernsten Wollen auch ein nicht gering anzuschlagendes Können. Die durchweg pathetische Haltung bei der Breite der formellen Behandlung, das zeitweilige plötzliche Abbrechen der musikalischen Gedanken, sowie der etwas gedehnte und nicht zum vollen frischen Siegesjubel sich aufschwingende Schluss, schienen uns die Wirkung des sonst achtbaren Werkes zu beeinträchtigen. Es liess überhaupt blühende Frische in den Gedanken wie im ganzen Klangwesen vermissen. Wie wenig unser Publicum die geistige Arbeit, von der ein solches Werk immerhin Zeugniss giebt, zu schätzen weiss, wie leicht es sich von jeder Leistung düpiren lässt, die nach dem *haut-goût* der Virtuosität schmeckt, bewies der unmotivirte Beifall, der Herrn de Swert für den mit etwas Salon-Sentimentalität und einigen übrigens hübsch ausgeführten Kunststückchen ausgestatteten Vortrag zweier höchst trivialer Stücke eigener Composition zu Theil wurde.*) Schumann's B dur-Symphonie mit ihrer Farbenpracht und ihrem frisch pulsirenden rhythmischen Leben brachte uns wieder in die richtige musikalische Stimmung.

— Dreizehntes Abonnement-Concert. (Erster Theil: Cantate »Nun ist das Heil« von S. Bach. Concert für Clavier von Händel (Herr Pauer aus London). Arie aus »Semele« von Händel (Frau Rudersdorff aus London). Sonate in G-moll für Violine von Tartini (Herr David). Ein Weihnachtsliedlein, Chor a capella von L. Schröter. Zweiter Theil: Symphonie in D von Ph. Em. Bach. »*Lavinia a Turno*« Cantate für Sopran von Graun (Frau Rudersdorff). Fuge von J. L. Krebs und Sonate von Galuppi für Clavier (Herr E. Pauer). Plagen-Chöre und erster Chor des zweiten Theils von »Israel in Egypten« von Händel.)

S. B. Dieses Concert wurde dem Auditorium des Gewandhauses als das erste einer Reihe historischer Concerte angekündigt, deren Zahl nicht bestimmt ist. Alte Bekannte (auch aus den verschiedenen Concerten der Leipziger Concertinstitute) waren uns im obigen Programm die Tartini'sche Sonate, das Weihnachtslied, die Ph. Em. Bach'sche Symphonie, und die Händel'schen Chöre; diese Stücke fordern daher von unserer Seite keine Besprechung, höchstens wollen wir erwähnen, dass es uns besonders wichtig und interessant war, die Plagen-Chöre endlich einmal im Zusammenhang, nicht getrennt durch Recitative, zu hören; wir können versichern, dass dabei jedes Stück erheblich gewann, nämlich durch die unmittelbare Gegensätzlichkeit. Man hätte es bei dieser Reihe der Plagen-Chöre bewenden lassen können; wenn man dennoch auch den ersten Chor des zweiten Theils darauf folgen liess, so beweist dies wenigstens, dass die alte Ausrede wegen Ermüdung des Chors nicht stichhaltig ist: unser Gewandhauschor, obwohl im Sopran und Alt nicht stark genug, sang das Ganze mit voller Frische. — Von den weniger bekannten Werken ist S. Bach's doppelchörige, einsätzige Cantate ein kraftvolles Tonstück, welches nur zu seiner Wirkung eines Raumes bedarf, wo der Schall sich gehörig ausbreiten kann, und wo die Arabesken der Instrumente von den wuchtigen Hauptumrissen des Chors genügend in den Hintergrund gedrängt werden. Herr Pauer erntete durch den vollendeten Vortrag der prächtigen Stücke von Händel, Krebs und Galuppi grossen und verdienten Beifall. Seine Bearbeitung derselben, zu deren Wiedergabe er die modernen Mittel des Octaven- und vollen Accordspiels zweckmässig heranzieht, ist sehr zu loben. Frau Rudersdorff, welche, wie wir hören, als Mädchen schon unter Mendelssohn im Gewandhause gesungen, deren Stimme aber seitdem trotz der zunehmenden Jahre an Volumen sehr gewonnen haben soll, ist eine Sängerin trefflicher italienischer Schule. Der Timbre ihrer Mittellage bis etwa [Notenbeispiel] hat zwar mitunter etwas Scharfes, dagegen gebietet sie über diese Region hinaus über ein sehr voll- und weichklingendes Organ. Ihr Vortrag ist äusserst lebhaft, leidenschaftlich, wie der einer ächten Prima Donna, das Recitativ sehr ausdrucksvoll, das Piano trefflich, der Athemgebrauch von seltener Oekonomie. Die Händel'sche Schlaf-Arie gab sie, wenn wir von einigen Coquetterien mit Trillern u. dergl. absehen, vortrefflich. In der Graun'schen, ganz italienischen Cantate (oder Scene, wie man sie auch nennen könnte) schien sie nur mitunter ihre Stimme mehr zu forciren als gut und schön war. Sie fand aussergewöhnlichen Beifall. — Das ganze Concert kann als ein sehr interessantes bezeichnet werden.

(Der Bericht über das 6. und 7. Euterpe-Concert folgt in der nächsten Nummer.)

*) Leipzig ist nachgerade die einzige grössere Stadt in Deutschland, die in ihren grossen Concerten noch diesen Virtuosen-Unfug duldet. In Wien, Berlin, Frankfurt, Cöln, Hamburg u. s. w. ist Dergleichen längst nicht mehr möglich. D. Red.

Nachrichten.

Paris. Die *Opéra comique* gab, mit Mad. Cabel in der Rolle der Henriette, Auber's »*l'Ambassadrice*«. Die genannte Bühne scheint allmälig von grösseren Prätentionen (Nordstern, Dinorah) zu dem eigensten nationalen Genre zurückkehren zu wollen, das Rossini bei seiner ersten Anwesenheit in Paris als solches allem Andern dort vorzuziehen erklärte. Einen deutlichen Misserfolg hatte das *Théâtre Italien* mit »*Maria di Rohan*«, einem nächst der »*Linda di Chamounix*« ärmsten Werke Donizetti's, das schon 1843 trotz Ronconi und der Grisi nicht ziehen wollte. Die Italienische Oper scheint sonach bald ihre besten Tage in Paris gehabt zu haben, zumal ihr die eigentlichen Effectopern unvermerkt an die französische Bühne abgingen, wie letzter Zeit wieder »*Lucie*« und »*Le Trouvère*« an die Grosse Oper, *Rigoletto* und *Traviata* (»*Violetta*«) ans *Théâtre lyrique*. Letztere Bühne giebt jetzt auch zu Mozart's »Figaro« u. A. Flotow's »Martha«. — Viel Redens von sich machte der junge König Dom Luis von Portugal als Musikliebhaber und Sänger. Derselbe war zweimal zu Passy bei Rossini, wo ihm zu Ehren musicirt wurde. S. Maj. selber spielte auf dem Violoncell ein Thema aus »*Un ballo in maschera*« und sang die Romanze aus derselben Oper, sowie ein Stück aus dem Trovatore; Maestro Verdi begleitete auf dem Flügel. Der Violoncellist Braga spielte eine Elegie von Rossini »Die Thräne«, ebenfalls von dem Componisten begleitet. Das zweite Mal waren auch Auber und Flotow anwesend. Einen andern Abend hatte Dom Luis zu sich geladen, wo ihn auch Rossini zum Gesange begleitete. — In der

»*Illustration*« erschien kürzlich eine Novelle »*Dom. Cimarosa*«, nach unserer Elise Polko.

Man schreibt uns aus Hamburg: Ich habe die Freude, Ihnen von einer wahren Musterleistung unseres Hamburger Streichquartetts der Herren Boic, Lee, Hohnroth und Schmahl zu berichten. In der Quartett-Unterhaltung am 5. Januar trugen die Künstler Mozart's A dur-Quartett, Beethoven's D dur-(Trio) Serenade und das Quartett in Es von Cherubini vor. — Am 9. Jan. gab der Verein des Dr. Garvens sein diesjähriges Concert. Zum Vortrag waren gewählt: Scenen aus Gluck's »Iphigenia in Tauris«, »Am Tage aller Seelen« 4stimmig von Franz Schubert, »Meeresstille und glückliche Fahrt« für Männerstimmen mit Orchester von Hofcapellmeister Fischer in Hannover und »Der Rose Pilgerfahrt« von Schumann. Sämmtliche Leistungen liessen zu wünschen übrig: die Solistin Frl. Sauter aus Berlin war weder als Iphigenie, noch als Rose genügend; Hr. Denner ebenfalls nicht. Chor und Orchester ergingen sich in fortwährenden Uncorrectheiten. — Ein Volksconcert, unter Mitwirkung einheimischer Künstler, wurde von Herrn Stockhausen am 12. Januar im neuen Sagebiel'schen Concertsaal gegeben. Der Eintrittspreis betrug 12 Schillinge. Ausser verschiedenen Soli gelangte Mozart's G moll-Symphonie und Beethoven's Egmont-Ouverture zur Aufführung. — Am 16. und 18. Januar veranstalteten die Herren Joachim, Gebrüder Eyertt und Lindner Quartett-Soiréen. — Meyerbeer's »Afrikanerin« geht in diesen Tagen hier in Scene.

Aus St. Petersburg wird uns über die von Hrn. Stiehl veranstalteten Concerte gemeldet: Es fanden dieselben Sonntags Mittags statt. Die Preise waren sehr massig, 5 Rubel für numerirte Plätze und 4 Rubel für nicht numerirte für alle 4 Concerte. Hier muss sich das Publicum aber erst an derartige Unternehmungen gewöhnen, die Concerte müssen erst in die Mode kommen. An Symphonien kamen zur Aufführung: Beethoven Nr. 2 D-dur, Mozart G-moll, Haydn D-dur und Schumann B-dur; an Ouverturen: Wasserträger von Cherubini, Fidelio von Beethoven, Euryanthe von Weber und Ruy Blas von Mendelssohn. — An Solisten traten auf: Dreyschock, Gercke, Wieniawsky und Davidoff. Sie spielten in derselben Reihenfolge: Concert von Dreyschock, Chopin (Nr. 1), Mendelssohn und Davidoff. Herr Konewka nebst Frau traten im ersten Concerte auf, im zweiten eine junge sehr talentvolle Dame, Fräulein E. Eschenbach aus Dresden, welche mit einer sehr schönen Stimme begabt ist. Im dritten Concert kam die »Elfenkönigin« von Stiehl zur Aufführung und musste wiederholt werden; 16 junge Damen der Singacademie sangen das Stück mit vieler Grazie und Sicherheit. Das Solo, sowie einige Lieder sang Mad. Engel. — Im vierten Concerte trug Fr. Sokoloff einige Lieder vor. Die Concerte erfreuten sich sämmtlich des lebhaftesten Beifalls des Publicums. — Diesen Concerten ging eine Aufführung des Mozart'schen Requiems voran, die zum Besten der schwedischen Kirche durch die Singacademie veranstaltet wurde unter Mitwirkung der Solisten Mad. Engel, Mad. Abaza, Herrn Balzolori und Angelini. Das Concert nebst Generalprobe brachte eine Einnahme von 4400 Rubeln.

Dresdner Blätter berichten von einem Auftreten der bekannten Pianistin Frau Sara Magnus-Heinze aus Leipzig, welche mit Chopin's F moll-Concert und einigen Solonummern sich grossen Beifall errungen habe.

In Barmen gelangte am 30. Dec. vor. J., unter der Leitung des Musikdirectors Hrn. Krause, Schumann's »Paradies und Peri« zur Aufführung.

Beauquier's »*Philosophie de la Musique*« wird in deutscher Uebersetzung von E. Bernsdorf erscheinen.

Leipzig. Der Männergesang-Verein »Arion« feierte am 20. Jan. sein 17. Stiftungsfest durch Concert, Tafel und Ball.

Berichtigung.

In der Notiz aus Brüssel in voriger Nummer ist statt E moll-Symphonie von Beethoven, C-moll zu lesen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 31. Januar 1866. **Nr. 5.** I. Jahrgang.

Franz Schubert.
Grosse Messe in Es.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. Partitur 7²/₃ Thlr. Clavier-Auszug 5 Thlr. Orchesterstimmen 6¹/₃ Thlr. Chorstimmen 2 Thlr.

Besprochen von Carl van Bruyck.

Wer von uns, der den Genius Schubert's, des grossen Liedersängers, der für die musikalische Lyrik das geworden ist, was Bach für die grossen contrapunktischen, Beethoven für die grossen symphonischen, Mozart für die musikalisch-dramatischen Formen: wer also, der diesen Genius kennt, liebt und ehrt, wie etwa wir selbst, würde nicht mit dem höchsten, gespanntesten Interesse die Kunde vernehmen, dass wieder eine neue, bisher noch unbekannt gebliebene Schöpfung des Unerschöpflichen »ausgegraben« und an's Tageslicht gebracht worden sei? Ganz kürzlich erst ist der Ruf einer solchen »Ausgrabung« durch Herrn Herbeck in Wien zur musikalischen Welt gedrungen und der Ruf fügte weiter noch bei, dass diese Ausgrabung eine sehr werthvolle sei. Und nun abermals legt uns der verdienstvolle Verleger Herr Rieter-Biedermann ein Product Schubert'schen Fleisses und Schöpfungsdranges in Gestalt einer grossen Messe von breitesten Dimensionen vor. *)

In der That, wer erstaunt nicht, wer sollte es auch nur für physisch möglich halten, dass dieser ausserordentliche Mann in der so kurzen Frist, die ihm auf unserm Planeten zu wandeln gegönnt war, eine so unübersehbare Fülle von Tongebilden gleichsam hervorzuzaubern und mit jenen mystischen Zeichen, Noten genannt, deren seiner Feder wohl mehrere Millionen entflossen sein müssen, zu fixiren vermochte, unter denen sich freilich, wir wissen es, eine grosse Zahl von etwas gebrechlicher, vergänglicher Constitution, aber auch eine mindestens eben so grosse Zahl solcher Werke befindet, welche in ihrer Art zu dem Herrlichsten gehören, was die Kunst hervorgebracht hat. Zwar, wer das Wesen der künstlerischen Productivität überhaupt und der musikalischen insbesondere erst einigermaassen erforscht hat, wird gleichwohl auch wieder über diese und jede ihr verwandte Erscheinung nicht allzusehr erstaunen, wenigstens nicht mehr, wie über den unendlichen, unerschöpflichen Bildungstrieb, durch welchen wir die »Natur« selbst das unbegrenzte All erfüllen und durchdringen sehen. Das Räthselhafte besteht hier, wie überall, vornehmlich nur in dem ersten Anstoss. Ist dieser gegeben, dann entwickelt sich eigentlich alles Folgende nach einer schon in dem Keime selbst liegenden inneren Nothwendigkeit. Die Geschichte zeigt uns Künstler und Dichter, welche, indem sie das höchste Greisenalter erreichten, bis in ihre letzten Tage in dem Dienste der Musen nicht erkalteten: wir erinnern nur an Michel Angelo und Goethe; sie zeigt uns andere, die, auch mit nicht ganz geringen, wenn freilich auch nicht so unvergleichlich hohen Gaben ausgestattet, schon in einem Alter ermatteten, welches man als den Höhepunkt der Productivität anzusehen pflegt: es sei erlaubt, hier aus dem musikalischen Gebiet Rossini, aus dem poetischen Uhland zu nennen. Und sogar kommen Fälle vor, dass der productive, der bildnerische oder poetische Schöpfungstrieb erst in späteren reifsten, ja überreifen Jahren erwacht oder geweckt wird: der bedeutendste italienische Dramatiker Alfieri, der persische Dichter Hafis, einer der berühmtesten französischen Maler und noch ganz kürzlich ein in den Vereinigten Staaten von Nordamerika erstandener Bildhauer, dem man Bedeutendes nachrühmt, liefern auch hiefür bekannte Beispiele.

Was nun »unsern« geliebten Schubert betrifft, so hatte ihm zunächst die Natur in ganz vorzüglichem Maasse jene Organisation verliehen (deren Bedingungen wir freilich noch weit entfernt sind genau zu kennen), welche dem musikalischen Gedanken- und Empfindungsleben besonders förderlich ist; die äusseren Verhältnisse, unter denen er aufwuchs, führten ihn sogleich in diesen ihm angemessensten Kreis hinein, die Einflüsse der Zeit und der Localität, welchen er angehörte, waren ebenfalls der Entwicklung seines speciellen Talents besonders günstig: so

*) Sie füllt in der Partitur 179 Seiten.

geschah es denn mit ihm, wie mit unserer Mutter Erde selbst, von welcher man — ob es gleich zuweilen bestritten wird — annimmt, dass sie sich einst, in unvordenklicher Zeit, von dem grossen Sonnenkörper als ein Splitter losgelöst habe: die Schwung- oder Fliehkraft hatte jener Splitter noch von dem Mutterkörper her in sich und nun umkreist er denn, zu einem selbständigen Ball ausgebildet, diese seine Sonne, von der er nach der allgemeinen Annahme Wärme und Leben empfängt, in rastlos unermüdlichem Schwunge auf nie stockender Bahn.

Eine wie bedeutende Anzahl von Compositionen dieses Meisters haben wir nicht noch in den letzten Jahren, da seine irdische Hülle nun bald vier Decennien lang im Grabe ruht, aus allerlei Schränken und Repositorien, wo sie bis dahin vergraben lagen, erstehen sehen? Und nicht nur ihre Anzahl war bedeutend, sondern nicht minder auch ihr Gehalt: Vor Allem ist hier jenes herrliche C dur-Quintett (für Streichinstrumente) zu nennen, welches wir beinahe (nur von dem letzten Satz einigermaassen abgesehen) für die schönste Production überhaupt erklären möchten, mit denen uns die Schubert'sche Muse auf dem Gebiete der Instrumentalmusik beschenkt hat.*) Dann die, trotz des ein wenig philisterhaften Textes, köstliche Operette »Der häusliche Krieg« und das Oratorium-Fragment »Lazarus«, welches manche in ihrer Art ganz prachtvolle Stücke enthält. Von einzelnen neu entdeckten Chören, Liedern, Gesängen und kleineren Instrumentalwerken schweigen wir und gedenken nur noch jenes Symphonie-Fragmentes, welches ebenfalls neulich erst in Wien durch Herrn Hofcapellmeister Herbeck zur ersten öffentlichen Aufführung kam und welches Kenner**) ebenfalls den lieblichsten Blüthen Schubert'scher Tondichtung beigezählt wissen wollen. (Vergl. unten »Nachrichten«. D. Red.)

Nun, wir wissen ja selbst, welch eine Masse von Manuscripten noch in der musikalischen Hinterlassenschaft dieses an Fruchtbarkeit mit den spanischen Dramatikern, einem Lopez de Vega und Calderon, wetteifernden Tondichters zu finden sind, welche bisher nur von wenigen Händen noch berührt wurden, und über die man sich auch aus dem Buche unterrichten kann, welches Hr. v. Kreissle den Manen Schubert's widmete. Wir haben diese Manuscripte selbst ziemlich vollständig durchzusehen Gelegenheit gehabt, da sie sich noch in dem Besitze zweier Männer befanden, die seither aus dem Leben geschieden sind, nämlich eines älteren Bruders des Tondichters, Ferdinand Schubert, und des Hofraths von Witteczek, denen wir nun neuerlich auch Hofrath Spaun zugesellen müssen.

Wir möchten nun zwar keineswegs behaupten, dass alle jene Manuscripte, welche wir damals kennen lernten, von solcher Beschaffenheit wären, dass sie durchaus auch gedruckt und gestochen werden müssten, vielmehr würden wir es für eine völlig missverständliche Pietät halten, wenn Jemand dies empfehlen, für eine Vergeudung von Zeit, Kräften und Geld, wenn es Jemand unternehmen wollte, denn im Ganzen überwiegt doch das Schwache, Unreife, den höheren, gebildeten künstlerischen Sinn nicht Befriedigende in diesen nachgelassenen Productionen, vollends in den dramatisch-musikalischen Versuchen, mit welchen die Ueberschwemmung der Literatur noch höher anzuschwellen wir nicht rathen möchten. Aber ein Anderes wäre es, unter diesen Manuscripten von kundiger, vertrauenswerther Hand eine Auswahl treffen zu lassen und das Erhaltungswürdige durch die entsprechenden Mittel vor dem Untergange zu sichern. Dies würde immer noch eine wahre Bereicherung der Literatur und zugleich unsere, der Nachkommen, Pflicht und Schuldigkeit gegen — unsere Nachkommen sein. So hat Schubert bekanntlich ausser der berühmten grossen, von Schumann ausgegrabenen Symphonie in C-dur, und abgesehen von dem neu entdeckten vorgedachten Symphonie-Fragmente (welches unter jenen, die wir in Händen hatten, nicht enthalten war) noch acht Symphonien von kleinerer Structur geschrieben. Wir kennen dieselben, und was uns die Erinnerung davon sagt, wäre dahin zu fassen, dass es zwar keine grossen, bedeutenden, von ächt symphonischem Geiste, gleich etwa den Beethoven'schen oder auch den hervorragenden Mozart'schen Schöpfungen, durchdrungene Werke sind, dass sie aber durchaus in sich enthalten, was man hübsche Musik — in weiterer oder engerer Ausdehnung des Begriffs — zu nennen pflegt, voll Lieblichkeit, Grazie, Feinheit und Liebenswürdigkeit, welche ihren Autor, wenn sie ihn auch gewiss nicht dem Schicksal der Vergessenheit entzogen hätte, doch in einigen seiner besten Züge erkennen lässt, also seinen Stempel trägt, also erhaltenswerth erscheint. Ob wir nun aber z. B. einem Verleger, der sich der Sache annehmen wollte, rathen sollten, die Partituren dieser Manuscripte im Stiche herauszugeben, möchten wir uns gleichwohl vielleicht noch in Anbetracht der Kostspieligkeit einer solchen Unternehmung und des, so im Grossen versucht, problematischen Erfolges derselben noch überlegen. Dagegen haben wir gleich damals, als uns jene Manuscripte durch die Güte der vorgedachten Herren (von denen bekanntlich die Herren Hofräthe Witteczek und Spaun zu Schubert in freundschaftlichen Beziehungen standen, als sie noch keine Hofräthe waren) mitgetheilt wurden, an betreffendem Ort und entsprechender Stelle angerathen, von diesen Symphonien vierhändige Clavierauszüge anfertigen zu lassen und einstweilen diese dem Publicum zu übergeben. Es

*) Mit voller Bestimmtheit wenigstens wissen wir, dass dieses Werk bis zur Zeit seiner ersten öffentlichen Aufführung durch Hellmesberger's Künstlergesellschaft in Wien und bis zum Erscheinen des (von Spina herausgegebenen) vierhändigen Clavierauszugs in weitern Kreisen so gut wie unbekannt war, und — um es offen zu gestehen — dem Schreiber dieser Zeilen ebenfalls. Ob es aber durchaus in gar keinerlei Form (z. B. in Einzelstimmen — denn eine Partiturausgabe des Werks existirt unseres Wissens auch heute noch nicht —) vorher noch öffentliche Existenz hatte, können wir mindestens nicht mit voller Zuversicht behaupten.

**) Schreiber dieser Zeilen war zur Zeit der gedachten Aufführung jener Composition von Wien abwesend und glaubt dies bemerken zu müssen.

schien uns, dass dieser Unternehmung, auch vom geschäftlichen Standpunkte aus, der Erfolg gar nicht fehlen könne: denn der Name Schubert erfreut sich doch in deutschen Landen einer ausserordentlichen Beliebtheit, einer Beliebtheit, die nicht etwa blos auf Süddeutschland oder Oesterreich eingeschränkt ist. Wir bildeten uns ein, dass der grössere Theil der musikalischen Welt begierig nach diesen Heften greifen würde, in welchen sie in dem Antlitz ihres »geliebten« Schubert vielleicht neue Züge oder doch die alten wohlbekannten in veränderten Formen wiederzufinden hoffen dürfte, und vielleicht hatten wir zu dieser Einbildung doch einigen Grund. Wir unterliessen nicht, an geeigneter (nächstliegender) Stelle Vorstellungen in diesem Sinne zu machen, allein eine gewisse Indolenz, von welcher man behaupten will, dass sie ein österreichisches Familien-Erbtheil ausmache, liess unsere Vorstellungen erfolglos verhallen. Wir möchten nun bei dieser sich uns darbietenden Gelegenheit an dieser Stelle jene, damals ganz in der Stille und privatim gemachten Vorstellungen mit etwas lauterer Stimme öffentlich wiederholen: vielleicht findet sich doch in deutschen Landen irgendwo ein Mann von geeigneten Qualitäten, der von denselben Notiz nehmen mag. Wir glauben immerhin, dass er sich den Dank des Publicums und der Kunstfreunde verdienen würde. Wir sagen beileibe nicht, dass wir es geradezu für einen unersetzlichen Verlust hielten, den die Menschheit etwa erlitte, wenn ihr jene in gewissem Betracht allerdings ziemlich harmlosen Kunstgebilde auch ganz entzogen blieben — wie wir dies von den grossen, monumentalen Kunstschöpfungen in gleichem Falle allerdings behaupten würden — denn wir sind nicht der Ansicht, dass in jenen Productionen dem Baume der Kunst ein Zweig entblüht sei, wie er, mit Früchten von ziemlich gleichartigem Geschmack, nicht auch an anderer Stelle zu finden wäre, und nur wenn Zweige, welche solche Früchte getragen haben, absterben, betrachten wir dies als einen unersetzlichen und empfindlichen, jedenfalls beklagenswerthen Verlust für den Garten der Kunst. Aber man ist ja sonst nicht so gar schwierig und wir haben hier schon einen höheren Gesichtspunkt aufgestellt, als derjenige ist, unter welchem diese Dinge gemeiniglich angesehen zu werden pflegen. Also warum nicht »unserm« Schubert eine Rücksicht angedeihen lassen, deren sich so viele ihm so unendlich untergeordnete Geister tagtäglich zu erfreuen haben?

Und nun endlich kommen wir zu jenem Objecte, welches uns den nächsten Anlass gab, alle jene obigen Betrachtungen anzustellen, zu der kürzlich von Hrn. Rieter-Biedermann herausgegebenen Messe in Es-dur, deren Composition in die allerletzte Lebenszeit des Componisten, in das Jahr 1827, fällt.

Dass der Schwerpunkt, die Spitze von Schubert's künstlerischer Thätigkeit nicht etwa in seinen kirchlichen Productionen zu suchen sein werde, deren er uns gleichwohl auch eine nicht unbeträchtliche Zahl hinterlassen hat,*) werden einsichtige Kenner und solche, die nur einigermaassen an gewissen Principien und Normen festhalten, welche in den verschiedenen Kunstgattungen zum Ausdruck kommen sollen, von vornherein nicht anders erwarten. Wer wissen und erfahren will, was eine Fuge, dem innersten Begriff und Wesen, der Idee, dem Geist dieser Kunstform nach sei, der wird nicht etwa Mendelssohn's oder Schumann's, sondern die betreffenden Productionen Bach's zur Hand zu nehmen haben, in welchen gleichsam der Genius der Tonkunst selbst das vollendete Ideal dieser Kunstform, als eine Art Kanon für alle Folgezeit, aus sich dargestellt hat. Und weiter, wer wissen will, was eine »Messe«, d. i. ein musikalisch-religiöser Hymnus, eigentlich sei, der wird dies am besten aus den Werken der alten Italiener, vor Allem vielleicht Palestrina's, erfahren, denn nur, oder doch ganz vorzugsweise in ihnen wird er jene Einfachheit und Strenge, jene gemessene Würde und jenen tiefen Ernst, in den vorzüglichsten, hervorragendsten Werken auch schon mit einem hohen Grade rein musikalischer Schönheit (und, wie sich von selbst versteht, technischer Kunstgewandtheit) finden, welche dieser Kunstgattung ziemen und, so zu sagen, ihre eigentliche Seele ausmachen. Rein musikalisch betrachtet ragen freilich die Hymnen Bach's (seine Cantaten) weit über alle jene Werke hinaus, aber den Typus der Gattung, welchem eine gewisse strenge Gebundenheit des Stiles, ein völliges Zurücktreten der schaffenden Individualität durchaus wesentlich ist, prägen sie doch nicht mehr in seiner Reinheit aus, eben so, wie etwa die Symphonien Haydn's und Mozart's bei allem Zauber und bewunderungswürdigster Kunstvollendung, durch welche eine nicht geringe Zahl derselben erfreuen, doch nicht an das Prototyp dieser Kunstform hinanreichen, welches erst Beethoven nach ihnen geschaffen. Von den Messen Haydn's und Mozart's hat die Kunstgeschichte nur wenig Notiz genommen und der Letztere soll selbst von einigen dieser Kinder seiner Muse gelegentlich mit ironischem Spott gesprochen haben: er wird wohl gewusst haben, weshalb.

Das Vorwalten gesteigerter subjectiv individueller Empfindung und unruhiger Bewegtheit ist es, was anerkanntermaassen und auch hinlänglich offenkundiger Weise die neuere Kunst (und wir haben hier nur die Periode bis zu Beethoven's und Schubert's Tode im Auge) von der älteren unterscheidet. Wie wir das immerwährende Zunehmen dieser Bewegung und Unruhe die ganze Kunstgeschichte hindurch verfolgen können, aber doch nicht nur in Haydn und Mozart (mit denen sich ja überhaupt die Kunst von einem neuen, von der älteren Tradition nur wenig berührten Punkt aus gleichsam eine neue Bahn und Basis schuf), sondern auch in Beethoven noch in dem weit-

*) In dem Buche des Herrn von Kreissle findet man allein sieben vollständige Messen verzeichnet, von welchen wir uns insbesondere derjenigen in *As*, nebst der hier edirten, als einer in ihrer Art reichen, schönen Arbeit zu erinnern glauben, während Herr v. Kreissle vor Allem die in *G* hervorhebt, die erstcomponirte von allen, ein Jugendwerk, welches Schubert 17 Jahre alt geschrieben.

aus grösseren Theil seiner Werke mit einem hohen Grade von Maass verbunden sehen, so ist es gerade diese unruhige Bewegtheit, welche die Muse Schubert's ganz besonders charakterisirt. Sie drückt sich am meisten und auffallendsten in seiner Hinneigung zu übertrieben ausgedehnten Formen, die auch in seinen grösseren Arbeiten häufig die feste Fügung vermissen lassen, und in seiner bekannten eben so grossen Neigung zum Umherschweifen in allen Tonarten aus. Diese Eigenschaften des Schubert'schen Naturells verleugnet denn auch die vorliegende Messe nicht im Geringsten und sie machen also dieses Werk gewiss nicht geeignet, mit den Idealen dieser Kunstgattung, wie sie sich historisch ausgebildet haben und die wir als solche anerkennen, verglichen zu werden, ohne bei solchem Vergleich an Kunstwerth beträchtlich einzubüssen, ja, wenn man sich principieller Strenge befleissigen wollte, in durchaus problematischem Lichte zu erscheinen. Sieht man aber von diesem principiellen — ohnedies vielfach bestrittenen, von uns jedoch in gewissem Sinne festgehaltenen — Standpunkte ab und fasst das Werk lediglich als ein musikalisches Kunstwerk auf, so wird man dasselbe nicht anders als ein höchst interessantes bezeichnen können und es der Verlagshandlung durchaus Dank wissen, dass sie dasselbe an's Tageslicht gefördert hat, denn es zeigt uns neben jenen bedenklichen auch wieder einige der allzeit bewunderungswerthesten Eigenschaften des Schubert'schen Genius: seine reiche Erfindungsgabe, sein blühendes (nur hier vielleicht, wir räumen es ein, am unrechten Orte verwendetes, aber mit der Art Schubert'scher Gestaltungsweise unlösbar verbundenes) Colorit, die Innigkeit, Schönheit und Macht des Ausdrucks, zum Theil in einer Eigenthümlichkeit, wie man ihr in anderen Compositionen unseres Tondichters nicht so leicht begegnet.

(Fortsetzung folgt.)

Pariser Briefe.

C. B. Erst seit einigen Tagen ist in unserer Residenz das musikalische Leben zu neuer Thätigkeit erwacht. Das Conservatorium hat das Zeichen gegeben, indem es seine ausgezeichneten, vom Pariser, ja, man darf sagen, vom europäischen Publicum bewunderten und ersehnten Concerte eröffnete. Sein Saal, während des Sommers ganz neu eingerichtet, bot sich zum ersten Male der strengen Kritik eines Publicums dar, das, aus Dilettanten der widerspenstigsten Art zusammengesetzt, bei der geringsten vorgeschlagenen Aenderung ein wahres Wuthgeschrei erhebt. An den Saal des Conservatoriums die Hand legen, an dieses Meisterwerk der Akustik, an diese Mauern, diese Getäfel, die von dem Tone der Instrumente sympathisch widerhallen fast wie der Resonanzboden einer Geige, hiess bei ihnen sich an der heiligen Arche des Bundes vergreifen. Als die Abonnenten erfuhren, dass trotz all ihrer Reclamationen die Gesellschaft der Concerte sich von diesem Entschlusse nicht abbringen liess, waren sie auf dem Punkte, zum grössten Theile zurückzutreten. Ihre Erbitterung war um so grösser, als die Umänderung des Saales ihnen 120 Plätze nahm, Plätze, die man sich, wie Sie wissen, im Testamente verschreibt. Das Comité bedurfte einer seltenen Energie, um in seinem Entschlusse zu verharren. Auch musste es darauf Bedacht nehmen, den Abonnenten, welche durch die neue Ordnung ihre Sitze verloren hatten, eine hinreichende Entschädigung zu bieten. Schliesslich verfiel man auf folgende Idee: es sollte ausser den gewöhnlichen Gesellschafts-Concerten noch eine Serie von zwölf andern Concerten veranstaltet werden, in denen den benachtheiligten Abonnenten reservirte Plätze zugesichert werden sollten und für welche im Uebrigen kein Abonnement zugelassen wurde. Das grosse Publicum hat natürlich den Vortheil von dieser Umgestaltung, und die Gesellschaft der Concerte geht in Folge dieser kleinen inneren Revolution zum grössten Vortheil für die Verbreitung der Kunst von der aristokratischen zur demokratischen Verfassung über. Fast fürchte ich, dass ihr Ruf unter diesem Systemwechsel leiden wird. Der menschliche Geist liebt einmal das Seltene und schwer Zugängliche und ohne irgendwie dem Orchester des Conservatoriums zu nahe treten zu wollen, bin ich überzeugt, dass es einen guten Theil seiner Berühmtheit der Schwierigkeit zu danken hatte, es überhaupt nur zu hören. Die Theilnehmer, die Abonnenten nahmen eine Miene an, als wären sie mindestens in die Mysterien der Isis eingeweiht und strichen umsomehr die Unübertrefflichkeit der Concerte heraus, als sie dadurch den Neid des »*profanum vulgus*« stachelten. Aber man muss sich seiner Zeit fügen: Heutzutage verschliessen sich die Könige nicht mehr in ihren Schlössern, um durch ihre Unsichtbarkeit den Schimmer der Majestät in den Augen des Volks zu vermehren.

Da die Gesellschaft sich also von dem Geiste der Neuzeit durchdringen lässt, hätte sie auch wohl dem entsprechend einige Aenderungen in ihren Programmen vornehmen können. Ohne der löblichen Verehrung der drei herrlichen Meister Haydn, Mozart und Beethoven irgend etwas zu vergeben, könnte sie doch wohl von dem reichen Schatze der Werke dieser Componisten eine grössere Auswahl bieten und vielleicht auch zuweilen zu anderen Meistern greifen. Allerdings müsste sie dabei eines doppelten Widerstandes gewärtig sein, einmal von Seiten der ausübenden Musiker, die, zufrieden mit dem Erfolg, den ihnen ihre altgewohnten Vorträge bringen, sich nicht gern etwaigen Missgriffen in der Wahl der Musikstücke aussetzen möchten, und von Seiten der Abonnenten, die fanatisch gegen alles Neue eingenommen sind. Aber dem neuen Publicum, das jetzt durch die Revolution Zutritt erhalten, könnte man, dünkt mich, schon etwas Neues vorführen, welches dann im Falle des Erfolgs definitiv in das Repertoire aufgenommen würde. Der Versuch, den man mit einem neuen Chor von Meyerbeer: »*l'adieu des fiancées*« gemacht hat, musste zur Verfolgung dieses Weges ermuthigen. Das Pariser Publicum hatte dieses Werk, welches der Autor der Hugenotten für die Hochzeitsfeier irgend eines deutschen Prinzen geschrieben, noch nie gehört. Der Erfolg war vollständig. Das Werk ist ein Doppelchor ohne Begleitung im $^{6}/_{4}$-Takt von sanftem und lieblichem Charakter. — Aber es ist Vocalmusik und nur bei dieser war eine solche Neuerung gestattet, in der Instrumentalmusik würde der alte Schlendrian niemals etwas Derartiges geduldet haben. Der Gesang wird nämlich in diesen Aufführungen als etwas durchaus Nebensächliches behandelt und es besteht sogar eine traurige Rivalität zwischen Chor und Orchester.

Um Ihnen diese Thatsachen verständlich zu machen, muss ich einige Details über die Organisation des Conservatoriums hinzufügen.

Zunächst muss man wohl unterscheiden zwischen dem Conservatorium, einer Staatsschule für die Musik, deren Professoren und Director (Auber) vom Staate angestellt und besoldet sind, und der Gesellschaft der Concerte (*Société des concerts*), die aus Professoren und ehemaligen preisgekrönten Zöglingen des Conservatoriums besteht. Das Conservatorium

steht mit der Concertgesellschaft nur durch die Gemeinschaftlichkeit eines Theils des Orchesters und durch den Saal, worin beide spielen, in Verbindung. Indessen während die Instrumentisten sämmtlich zeitige oder ehemalige Mitglieder und Professoren des Conservatoriums sind, besteht nur ein Drittel des Chors aus Mitgliedern desselben, die Uebrigen sind aus den Sängern verschiedener Theater ausgewählt. In dem Comité von 9 Mitgliedern, welches die Executive der Concertgesellschaft ausübt, ist der Gesang nur durch eine Person, Herrn Vautrot, Director des Gesanges bei der Oper, vertreten.

Sie können sich jetzt ungefähr die Gegensätze vorstellen, die unter dem Orchester, dessen Direction in den Händen von Georg Hainl ist, und dem Chor obwalten. Das Orchester sucht immer den Chor so viel wie möglich in den Hintergrund zu drängen, beneidet seine Erfolge und zeigt sich bei jeder Gelegenheit als sein erbitterter Gegner, Alles natürlich zum Schaden der einen und für Alles solidarisch verantwortlichen Concertgesellschaft.

Die Volksconcerte (*concerts populaires*) im Circus unter der Direction von Pasdeloup sind ganz anders organisirt und zwar viel einfacher. Es herrscht das System der unbedingten Autokratie. Pasdeloup besoldet seine Musiker nach Concerten und ist ihr unbeschränkter Herr und Meister. Alles hängt von ihm, als dem Chef des Orchesters, ab, und er hat dafür auch alle Verantwortung zu tragen. Anfangs stand es bei diesem Orchester, sich ebenfalls als Gesellschaft zu organisiren, aber es wollte nicht, da es kein Vertrauen in die ganze Unternehmung hatte. Pasdeloup dirigirte zuerst die »Gesellschaft junger Künstler«, welche grösstentheils aus denselben Musikern bestand, die noch jetzt sein Orchester bilden. Er gab zehn Concerte in der Saison im Saal Herz. Aber das Publicum hatte noch keinen Geschmack an Symphonien, und der Gewinn, der am Schlusse unter die Mitglieder vertheilt wurde, war mehr als unbedeutend. Die Gesellschaft hatte sich durch einige Jahre mühsam hindurchgeschleppt, als Pasdeloup die Idee von grossen Volksconcerten im Saale des Circus fasste. Er theilte sie seinem Orchester mit und machte ihm den Vorschlag, das Unternehmen auf gemeinschaftliche Kosten zu beginnen. Alle verweigerten diese Verbindung, und Pasdeloup fing dann die Sache auf eigene Gefahr an und bezahlt den Musikern ein festes Honorar, welche jetzt, bei den brillanten Erfolgen der »*concerts populaires*« gern ihre übertriebene Vorsicht rückgängig machen möchten.

Man kann Pasdeloup nicht denselben Vorwurf machen, wie dem Comité des Conservatoriums. Sein Programm ist sehr mannigfaltig, und während der vier Jahre, die seine Unternehmung jetzt währt, hat er dem Publicum einen nicht geringen Theil des unendlich ausgedehnten Reiches alter und moderner Instrumentalmusik erschlossen. Noch gestern verschaffte er uns den ausserordentlichen Genuss, jenes Meisterstück aller Claviermusik, das grosse G dur-Concert von Beethoven, von der ausgezeichneten Pianistin Frau Szarvady (Wilhelmine Clauss) vortragen zu hören. Die Verehrer ihres reichen Talents hatten zwar gefürchtet, dass ihr fein nüancirtes Spiel in dem ungeheuren Saal, der sich überhaupt für die rasch verklingenden Töne des Flügels sehr wenig eignet, an Wirkung verlieren würde. Ihre Befürchtungen wurden jedoch durch den glänzendsten Erfolg Lügen gestraft.

Das was Sie den Strike des Orchesters der grossen Oper nennen würden, ist denn nun auch glücklich beendigt. Die Instrumente haben ihre gewohnte Tonfülle wieder gewonnen, jedoch war zu diesem Erfolg die persönliche Einmischung des Ministers der schönen Künste, des Marschall Vaillant, erforderlich. Die Herren von den ersten Pulten wurden zum Minister gerufen, der sich ziemlich lebhaft über den augenscheinlich bösen Willen des Orchesters beklagte. Einer der Herren erwiderte ihm, er selbst, der Minister, habe das Orchester persönlich beleidigt. (Der Marschall hatte dem Director Georg Hainl nach einer Vorstellung, wo das Orchester fortwährend das schwächste piano gespielt hatte, ärgerlich zugerufen: »Was fehlt denen denn heute? Haben sie den Schnupfen«?) Um die Sache gütlich beizulegen, erklärte der Minister jetzt, dass er nur einen Scherz habe machen wollen und dass er übrigens Alles zurücknehme. Schliesslich besänftigte er die erregten Gemüther denn auch durch seine Freundlichkeit und versprach, wenn die Musiker ungesäumt zu ihrer Pflicht zurückkehrten, so würde die Verwaltung ihrerseits Alles thun, um ihren Forderungen gerecht zu werden, jedoch könne er ihnen vor der Hand noch nicht eine bestimmte Zulage zusichern, und einem ungesetzlichen Drucke, wie sie ihn auszuüben versuchten, werde er niemals weichen. »Bedenken Sie,« sagte er zum Abschiede, »dass, wenn Sie nicht nachgeben, wir genöthigt sein werden, der Oper jede Subvention zu entziehen, und wie Sie wissen, kann sich nicht einmal unser erstes lyrisches Theater ohne ungeheure Zuschüsse halten.« Die Musiker werden demgemäss ihre Opposition einstellen, jedoch, wenn nach Ablauf eines Monats nichts für sie geschehen ist, sind sie entschlossen, wieder von vorn anzufangen. Wie gewöhnlich ist das Publicum das Opfer dieser Wirren.

Da ich gerade von der Oper spreche, so will ich Ihnen zugleich mittheilen, dass man fortwährend »Gott und Bajadere« giebt, eine alte Auber'sche Oper, von der eigentlich nur die Ouvertüre noch bekannt war. Es ist ein kleines Stück, welches als Vorspiel zu den Ballets den unvermeidlichen *Comte Ory* ersetzen soll, von dem man nachgerade denn doch genug hat. Die Oper giebt gegenwärtig das Meisterwerk Mozart's, den »Don Juan«, mit folgender Besetzung der Hauptrollen: Ottavio: Naudin, Don Juan: Faure, Leporello: Obin, nebst den Damen Saxe und Gueymard. Die Italiener wollen ebenfalls den »Don Giovanni« noch im Laufe der Saison geben und auch das *Théâtre lyrique* hatte denselben Vorsatz. Es ist jedoch zu befürchten, dass letzteres wegen der Concurrenz der grossen Oper davon abstehen wird. Verdi war, wie ich aus sicherer Quelle erfahre, nach Paris gekommen, um seine ganz neu bearbeitete Oper »*Forza del destino*« aufführen zu lassen, hat jedoch diesen Plan aufgegeben, weil ihm das jetzige Personal der Oper nicht geeignet schien, demselben das Werk anzuvertrauen.

Berichte.

Leipzig. Sechstes Concert der Euterpe. (Erster Theil: Concert Nr. 5 D-moll für Streichorchester und zwei Oboen von Händel. Adagio für Flöte von Mozart [Herr de Vroye aus Paris]. Concert für Violoncell von Goltermann [Herr Lübeck]. Phantasie über ein Originalthema für Flöte von Demerssemann [Herr de Vroye]. Zwei Stücke für Violoncell »Chanson Villageoise« und »Romaneska« [Herr Lübeck]. Zweiter Theil: Symphonie in D-moll von Rob. Volkmann.)

S. B. Anfang und Ende gut, Mitte schlecht! Anfang gut, insofern es immerhin interessant ist, ein bisher wenig bekanntes Concert von Händel zu hören, wenn man auch eigentlich in diesem Stück des grossen Oratorien-Meisters Geniales nicht wird nachweisen können, das Ganze vielmehr nur als eine gute Capellmeister-Musik des vorigen Jahrhunderts gelten muss. Ende gut, insofern die Volkmann'sche Symphonie es wohl verdient, dem Publicum in Leipzig öfters vorgeführt zu werden (bekanntlich wurde sie im Gewandhause einmal gespielt — vergl. übrigens unsere ausführliche Recension Allg. Musikal. Zeitung 1863 Nr. 48). Mitte schlecht, insofern es wirklich unerhört ist, in einem Orchester-Concert fünf Solostücke, überdies hintereinander aufführen zu lassen, und darunter Sachen von so unermesslicher Langweiligkeit, wie die

französischen. — Das Publicum dieses Instituts nahm übrigens alles Gebotene mit rührender Dankbarkeit auf, namentlich die Virtuosen-Leistungen!

Siebentes Concert (für Kammermusik) der Euterpe. (Quartett für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell von Mozart. Mährchenerzählungen Nr. 1 und 3 für Pianoforte, Clarinette und Bratsche von Schumann. Sarabande und Sicilienne für Flöte und Pianoforte von S. Bach. Trio in G-moll für Pianoforte, Flöte und Violoncell von C. M. v. Weber. Septett von Beethoven.)

Eine höchst idyllische Aufführung, bei welcher man unter den seligen Geistern zu wandeln meinte. Nur höchst selten schreckte ein verminderter Septimenaccord oder dergl. den Hörer auf und mahnte ihn an die romantische Zeit! Doch seien wir auch nicht undankbar. Es hat uns wirklich interessirt, das Flöten-Quartett von Mozart (Köchel Nr. 298) und das Weber'sche Trio (componirt 1819) einmal zu hören. *) Ist auch das erstere so anspruchslos wie möglich, und erfüllt das zweite die Bedingungen der Kammermusik nur in geringem Maasse, so ist es doch immer schöne und erfreuliche Musik, und die Euterpe hat nach dieser Seite so viel gut zu machen! — Unter den Mitwirkenden ist in erster Linie der treffliche Pariser Flötist de Vroye zu nennen, dessen vorzügliches Spiel es allein möglich machte, so viel Flötenmusik an einem Abend zu ertragen. Das Clavier war in den Händen des Herrn Musikdirector v. Bernuth, der eine anerkennenswerthe Gewandtheit darlegte, nur hie und da zu viel Pedal gebrauchte, und in den Schumann'schen Stücken, die übrigens in kein »Concert« gehören, das Clavier etwas zu sehr hervortreten liess. Das Cello wurde von dem Veteranen der Leipziger Musik Hrn. Grabau mit vieler Grazie gespielt. Die übrigen Mitwirkenden waren die Herren Bollandt I u. II (Violine und Viola), Landgraf (Clarinette), Weissenborn (Fagott), Gumpert (Horn) und Backhaus (Contrabass).

— Vierzehntes Abonnement-Concert im Gewandhause. Zweites der historischen Serie. (Erster Theil; Ballo aus »Helena und Paris« von Gluck [*Aria dei Atleti, Ciaconna et Gavotta*]. Cantate für Sopran-Solo mit Orchester [*Nel, chiuso centro*] von Pergolese [Frau Rudersdorff]. *Capriccio* von Friedemann Bach und Sonate von Joh. Christian Bach für Clavier [Herr Reinecke]. Arie [*»Confusa, abbandonata«*] für Sopran von Joh. Christian Bach [Frau Rudersdorff]. Ouvertüre zu »Tigranes« von V. Righini [1756—1812]. Zweiter Theil: Ouvertüre zu »Samori« von Abt Vogler. Ariette aus einer Cantate von G. A. Hasse; »Stets barg sie ihre Liebe« von J. Haydn; Pastorelle von Haydn — für Sopran mit Clavierbegleitung [Frau Rudersdorff]. Abschiedssymphonie [Fis-moll] von J. Haydn.)

Wir müssen darauf verzichten, der Fülle von Eindrücken verschiedener Art, welche dieses Concert bot, so gerecht zu werden, wie wir es wohl möchten, und sind wegen beschränkten Raumes genöthigt, uns sehr kurz zu fassen. Im Ganzen stand diese Aufführung insofern hinter der ersten zurück, als erstens die Chorwerke fehlten, und als zweitens die vorgeführten Compositionen zwar sehr interessant, aber nicht grossartig genannt werden können. Die Gluck'sche Balletmusik zwar, deren erstes Stück sich besonders durch freien Schwung auszeichnet, kann als solche in der That noch »gross« genannt werden; sie zeigte abermals, dass Gluck auch als Musiker höchst bedeutend ist, wo er sich durch sein Opernprincip nicht allzuweit von den Bedingungen der Musik abführen liess. Die in unsern Tagen sehr selten gehörte Ouvertüre von Righini reizte zur Wiederanknüpfung näherer Bekanntschaft mit diesem Componisten; sie ist gedankenreich und von durchaus ernstem Wesen. Die Vogler'sche Ouvertüre erregte durch ihre Mischung von Geist und Geschmacklosigkeit mehr Heiterkeit als musikalisches Vergnügen. Die Symphonie von Haydn mit dem guten Witz des Schlusses (wo zuletzt das Orchester bis auf zwei ganz melancholische Sologeigen zusammenschmilzt) trägt übrigens das Gepräge schneller Arbeit an sich und steht an Werth hinter den meisten andern zurück. Prächtig wirkte von den durch Hrn. Reinecke in ausgezeichneter Weise vorgetragenen Stücken besonders das geistvolle *Capriccio* Friedemann's, neben welchem Christian Bach's Sonate sich sehr zahm und kindlich ausnahm. *) — Von den Gesangstücken erregte das Pergolese'sche durch grosse Einfachheit und Abwesenheit aller Schnörkel und Kehlengymnastik innigen Antheil, während der jüngste Sohn Sebastian's sich hier auf sehr bedenklichen welschen Excursionen begriffen zeigt. Reizend waren von den Liedern am Clavier besonders die uns unbekannt gebliebenen Jos. Haydn'schen durch ihre Einfalt und herzlichen Ausdruck. Frau Rudersdorff, obwohl ihre hoch ausgebildete Kunst abermals darlegend, übertrieb in diesem Concert ihre italienische Manier und konnte dem deutschen Geschmack deshalb nicht überall zusagen; die Coloraturen klangen eckig und unschön; bei den Liedern fehlte die Einfachheit. Dass sie nach erhaltenem Beifall noch ein schottisches oder dergleichen Volkslied hinzufügte, erschien gegenüber dem Ernst eines »historischen Concerts« als eine Geschmacklosigkeit. — Was die Ausführung der Orchesterwerke betrifft, so war die der Righini'schen Ouvertüre am besten, die der Haydn'schen Symphonie am wenigsten gelungen.

*) Die Bach'schen Stücke sind, wenn wir nicht sehr irren, von Herrn de Vroye schon einmal im Gewandhause gespielt worden.

*) Es war dieselbe Sonate, aus welcher wir das Andante in der »Deutschen Musikzeitung« 1860 als Beilage mitgetheilt haben.

Nachrichten.

Unser Wiener Correspondent schreibt uns über die zwei Sätze der H moll-Symphonie von Franz Schubert, welche, nachdem sie seit dem Jahre 1822 wohlverwahrt in einer Kiste des Schubertfreundes, Anselm Hüttenbrenner, in Graz gelegen hatten, endlich zur Aufführung gebracht worden waren: Der erste Satz (*Allegro mod.* $^3/_4$) zählt zu dem Schönsten und Grössten, was Schubert je geschaffen hat. Das mystische Halbdunkel, in welches die Tondichtung gleich im Beginn eingehüllt erscheint, durchbricht sofort wie glänzender Sonnenschein eine in G-dur dahinfliessende Liedweise, von einem Zauber, wie dieser eben nur Schubert eigen ist. Bei der Wiederholung bricht der Gesang plötzlich ab; eine gewisse Unruhe und leidenschaftliche Erregtheit, die sich in Tönen der Klage und des Unmuthes auf erschütternde Weise ausspricht, tritt an die Stelle der eben verklungenen sanften Weise, die sich aber schliesslich ihr Recht nicht bestreiten lässt und den ersten Theil der Symphonie in herrlicher Weise zu Ende führt. Nach diesem ersten Satz, der mit unbeschreiblichem Jubel aufgenommen wurde, hatte das *Andante* (E-dur $^3/_8$) einen etwas harten Stand; aber auch dieser, wie aus Zauberfäden gewobene, wenn auch (nach Schubert'scher Weise) etwas breit gesponnene Satz ist von hoher Schönheit, und wird bei wiederholter Vorführung in eben dem Maasse, wie der, allerdings reicher ausgestattete, erste Satz gewürdigt werden. Wie schade, dass Schubert diese Symphonie nicht vollendet hat. Von dem dritten Satz (Menuetto) finden sich in der äusserst sauber geschriebenen Originalpartitur noch neun Takte ausgeschrieben, und wer die äussere Art und Weise kennt, an welche sich Schubert bei dem Niederschreiben grösserer Compositionen stets zu halten pflegte, dem kann es nach Einsicht des Manuscripts nicht mehr zweifelhaft sein, dass die Symphonie leider ein Fragment geblieben ist. Sie trägt die Jahreszahl 1822, und da Anselm Hüttenbrenner damals seinen Freund Schubert in Wien besuchte, scheint ihm dieser das unvollendete Juwel, wie es eben in den beiden Stücken fertig dalag, zur weiteren Verfügung übergeben zu haben, ohne sich mehr darum zu bekümmern. — Die neuesten Auffindungen Schubert'scher Manuscripte, darunter der erste Act der Oper »Adrast«, die Skizze der Operette: »Der Graf von Gleichen«, Lieder, Quartette u. s. w. werden eben von Herbeck gesichtet und in ein zu veröffentlichendes Verzeichniss zusammengestellt. — Im vierten Philharmonischen Concert fand Reinecke's A dur-Symphonie eine freundliche Aufnahme. — Ein von Laub zu Gehör gebrachtes Quartett von Richter fand wenig Anklang. —

Der Vorstand der Vorstadt-Gemeinde Wieden hat Rossini um eine Composition ersucht, deren Ertrag für ein Mozart-Monument verwendet werden soll. Rossini hat diesem Ersuchen willfahrt und zwei neue Compositionen eingesendet.

London. Arditi hat seine Populär-Concerte in *Her Majesty's Theatre* am 18. December beschlossen. Der Erfolg war fast beispiellos. Das letzte Concert brachte an Instrumentalsachen: den Marsch aus dem Propheten, Scherzo aus Mendelssohn's Sommernachtstraum, Andante aus desselben Meisters italienischer Symphonie, Weber's Concertstück, gespielt von G. Halle und — *»the grand Selection from Wagner's Tannhäuser«*, an Gesangsstücken die Canzone aus Gounod's Mireille *»La stagione arriva«*, Trinklied aus Lucrezia (*»Il segreto per esser felice«*) und Duett aus den »Krondiamanten« (Schwestern Georgi).

Magdeburg. Im ersten Symphonieconcerte zum Besten des Orchesterpensionsfonds kam Rob. Schumann's Musik zu »Manfred« mit R. Pohl's verbindendem Gedichte und die Symphonie eroica von Beethoven unter Leitung des königl. Musikdirectors G. Rebling zur Aufführung.

Aus Bremen wird uns geschrieben: Die Ouverture zu Aliadin von Carl Reinecke, über welche sich das Publicum nur lau äusserte, und eine Symphonie von Louis Pape, welche nur theilweise das Interesse des Zuhörers zu fesseln vermag, waren das einzige Aussergewöhnliche von Orchestersachen in den letzten Privatconcerten. Ausserdem kamen nur Musikstücke vor, die so ziemlich in jedem Jahre auf dem Programm zu erscheinen pflegen. Von den Solovorträgen waren am hervorragendsten die von Fräulein Desirée Artôt, welche die Zuhörer in die höchste Aufregung zu versetzen wusste. Man kann sich auch nicht leicht etwas Vollendeteres von Gesangskunst denken. Mit einer an das Fabelhafte grenzenden Technik verbindet Frl. Artôt eine Noblesse und Grazie des Vortrags, die Alles bezaubern müssen.

Aus Rotterdam erfahren wir, dass das Concert, in welchem eine Bach'sche Orchestersuite und Händel's Alexanderfest aufgeführt wurden, ganz glücklich von Statten gegangen sei. Mitwirkende waren 200. Das Alexanderfest habe den frischesten Eindruck gemacht und Manchem eine ganz andere als die bisherige Meinung von Händel beigebracht. — In der letzten Soirée für Kammermusik kamen ein Clavierquartett von Brahms, das Claviertrio in F von Bargiel, Beethoven's Cello-Sonate in A nebst kleineren Stücken von Schumann, Kiel und Chopin zur Aufführung. Die Compositionen von Bargiel und Brahms fanden freundlichste Aufnahme.

Der bekannte Pianist und Improvisator Herr G. Satter soll in Hannover den Titel eines kgl. Capellmeisters erhalten haben; es verlautet sogar, man wolle daselbst ein Conservatorium gründen und seiner Leitung übergeben. Was doch in einer Residenz alles möglich ist!

In Moskau sind Volksconcerte nach dem Muster der Pasdeloup'schen in Paris eingerichtet worden. Dieselben finden in einem Local statt, welches 8000 Menschen fasst und sollen stark besucht sein. Der Eintritt kostet 20 Kopeken (6 Ngr. ungefähr); das Orchester soll trefflich sein, der Chor zählt 500 Stimmen.

Zu Dresden hat Armin Früh eine von ihm nach Balzac's Roman in Text und Musik gebrachte vieractige grosse Oper »Clotilde von Lusignan« mit Streichquartett- und Clavierbegleitung zum Vortrag gebracht. Das Werk soll von der Meyerbeer-Wagner'schen grossen Opernweise auf den Mozart'schen Stil zurückgreifen und vielfach angesprochen haben. — Im Hoftheater wurde Boieldieu's »Rothkäppchen« (*Le Chaperon rouge*) gegeben und gewann durch seinen einfach lieblichen Romanzenton reichen Beifall.

Wir werden soeben benachrichtiget, dass Ch. Beauquier's *»Philosophie de la Musique«* von Leipzig aus (z. B. durch die Buchhandlung von Fleischer) für 15 Ngr. bezogen werden kann.

Guido von Arezzo soll auf Anregung Rossini's ein Monument gesetzt werden. An der Subscription betheiligten sich Ella von London, Mad. Spontini und andere Notabilitäten.

Leipzig. Wir theilen mit einiger Genugthuung mit, dass die Gesellschaft des Herrn Ullmann in Leipzig diesmal kein Concert zu Stande gebracht hat.

— Das Stadttheater feierte am 27. Jan. Mozart's Geburtstag durch eine Aufführung der Zauberflöte.

Miscellen.

Ich lese in Ihrem Artikel über Palestrina den Wunsch, einiges Historische über De Witt zu erfahren, und gebe in Kürze einige Notizen, da ich mit De Witt in Rom über 2 Jahre zusammen war und längere Zeit mit ihm zusammenwohnte.

De Witt war aus Niederwesel; seine hervorragende musikalische Begabung hatte Prof. Bischoff, damals Gymnasialdirector in Wesel, angeregt, der ihn dann unterrichtete; der heranwachsende, zartgebildete junge Mann ging nach Berlin, um bei Dehn seine musikalischen Studien zu vollenden. Er wurde ein Lieblingsschüler Dehn's, und theilte auch dessen Talent und Neigung zu historischen Studien, obwohl er selbst — ein ganz vortrefflicher Clavierspieler und begabter Componist — keineswegs die Absicht hatte, nur ein gelehrter Musiker zu werden. Leider untergrub sein eiserner Fleiss eine schwache Constitution, er bekam Blutstürze, und schien ein aufgegebener Mensch. Auf Dehn's Empfehlung schickte ihn der vorige König von Preussen nach Italien, nach Rom, obwohl wenig Hoffnung zu seiner Wiederherstellung vorhanden war. Dort fand ich ihn Ostern 1851, ein halbes Jahr nach seiner Ankunft, bettlägerig und unfähig zu jeder Arbeit. Der aufopfernden Bemühung des Dr. Braun zu Rom, eines kunstsinnigen und gelehrten Arztes und Alterthumskenners, gelang es, sein Leben zu fristen; er nahm ihn zu sich in sein Haus, der *»Casa tarpeja«* auf dem Capitol. Auf dem Capitol wohnte auch der damalige preussische Gesandte Graf v. Usedom, ein in classischer Musik wohlbewanderter und thätiger Kunstfreund, der, so weit es in seiner Macht stand, die Wege bahnte, um zu den musikalischen Schätzen Roms zu gelangen. De Witt, obwohl fast jeden Tag zur Hälfte bettlägerig, erstarkte doch so weit, dass er den Vatikan besuchen und mit den päpstlichen Sängern und namentlich dem Abbate Santini in Verbindung bleiben konnte. Der alte muntere Herr besuchte uns sehr häufig und stellte uns seine Bibliothek zur Verfügung, copirte auch selbst noch, was man von ihm wünschen mochte, und er hatte in einem langen Leben, bei einer wahren Sammlerwuth, und der Leichtigkeit, mit der ihm, dem römischen Priester, das Innere der Klöster und alle Bibliotheken zur Verfügung standen, eine sehr grosse Sammlung zusammengebracht, wenn auch nicht Alles in correcter, sondern oft sehr flüchtiger Handschrift. Auf dem Capitol war damals ein reges musikalisches Treiben, De Witt sammelte und unterrichtete den damals heranwachsenden Rauch, es wurden mit Hülfe des Violinspielers Raimaciotti u. A. Soiréen für Kammermusik veranstaltet, ich brachte einen deutschen Gesangverein zusammen *), es ward fleissig studirt und componirt. Auch die päpstlichen Sänger kamen dorthin, namentlich ein älterer feingebildeter Musiker Don Paolo, durch den wir, was von Baini'scher und älterer Gesangstradition vorhanden war, uns aneignen konnten. De Witt fasste damals den Plan, den ganzen Palestrina herauszugeben; leider verschlechterte sich sein Zustand, er sah wohl ein, dass er im besten Falle nur noch wenige Jahre zu leben habe. Den Sommer brachte er zum Theil auf dem Lande im Albaner-Gebirge zu. Als ich dort Hiller's Brief bekam, der mich nach Cöln an das Conservatorium rief, war er gerade bei mir; er brach in Thränen aus, dass er nicht wieder nach Deutschland zurückkönne, »Sie sind glücklich«, sagte er, »Sie gehen in die Heimath, in das Land der Musik zurück«. — So schieden wir. Bald darauf, irre ich nicht, 1854 oder 55, starb er; er ist höchstens 30 Jahr alt geworden, jedenfalls hat in ihm die Kunst einen höchst begabten und feinsinnigen Künstler verloren; sein Clavierspiel war noch in den letzten Jahren von höchster Eleganz und Vollendung des Ausdrucks, seine Compositionen fein empfunden, klar und edel geformt; er hatte einen durchdringenden Verstand, einen geläuterten Geschmack, und jenen Adel des ganzen Wesens, der die Naturen auszeichnet, die im fortwährenden Kampf mit jener heimtückischen Krankheit ihr Leben täglich derselben abringen. Möchten diese Zeilen sein Andenken bei manchen Freunden auffrischen, er verdient es, nicht vergessen zu werden.

C. Reinthaler.

Briefkasten der Redaction.

L. in *O.* Wenden Sie Sich an die Antiquariatshandlung List und Francke in Leipzig. Doch können wir das Werk nicht besonders empfehlen; es würde doch manches andere den Vorzug verdienen. — ~ in *B.* Wir bitten um Ihre genaue Adresse. — × in *W.* und ~ in *B.* Wegen grosser Anhäufung von Berichten mussten wir das Wesentliche unter den »Nachrichten« bringen. — *D.* in *B.* Sollen wir Ihnen das Qu. von B. zuschicken? — *P.* in *T.* Besten Dank und herzliches Bedauern. — *S.* in *C.* Wir bitten um Fortsetzung. — *DL.* in *F.* Wir wünschten wegen Mangel an Raum öftere kürzere Nachrichten statt »Berichte«. — —*e* in *H.*, 𝄞 in *M.*, = in *St.* Desgleichen. — *P.* in *L.* Wir haben bis jetzt nichts erhalten. — *R.* in *B.* Besten Dank!

*) Es lebten damals auch in Kunst ausgezeichnete Frauen in Rom, u. A. Frau Livia Frege und Frau Sartoris, geb. A. Kempel.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 7. Februar 1866. **Nr. 6.** I. Jahrgang.

Franz Schubert.

Grosse Messe in Es.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. Partitur 7⅓ Thlr. Clavier-Auszug 5 Thlr. Orchesterstimmen 6½ Thlr. Chorstimmen 2 Thlr.

Besprochen von Carl van Bruyck.
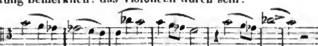
(Fortsetzung.)

Gleich das »Kyrie« ist eine ungemein anmuthige, liebliche Composition von zartestem, ja ätherischem Ausdruck. Ob man es freilich für ein »Kyrie«, ein »Herr erlöse uns«, wie es der tiefste Sinn dieser vielbedeutenden Worte verlangt, gelten lassen kann, diese Frage wird sich nach dem zuvor Erörterten von selbst beantworten. Die Synkopen, wie sie in der Bassfigur (Seite 7, 8 u. s. f. der Partitur) erscheinen, werden Manchen an das Esdur-Trio des Autors erinnern.

Das »Gloria« fordert zu einer ausführlicheren Betrachtung auf, um so mehr, da es sich als ein sehr reich gegliederter und ungemein (man könnte wohl sagen: übermässig) ausgedehnter Satz darstellt, der allein in der Partitur nahezu 50 Seiten füllt. Der Satz beginnt mit grosser Energie und glänzendem Schwung, der freilich sogleich das Hülfsmittel einer blendenden Modulation gebraucht: denn der Satz hebt (rein vocal) mit dem B dur-Dreiklang an und modulirt im zweiten Takt durch den Terzquartaccord mit erhöhter Sexte: $\begin{smallmatrix} fis \\ d \\ c \\ as \end{smallmatrix}$ nach G-dur (als Dom. von C-moll), wo dann mit dem dritten Takt die Violinen mit einer in Triolen aufwärts schwirrenden Figur, die Blasinstrumente aber in der Mitte desselben Taktes einfallen.*) Der Satz wendet sich dann durch den Cmoll-Dreiklang und den Terzquartaccord: $\begin{smallmatrix} e \\ c \\ b \\ ges \end{smallmatrix}$ nach *f*, von hier nach *as* und bleibt dann auf dem verminderten Septimenaccord $\begin{smallmatrix} as \\ f \\ d \\ h \end{smallmatrix}$ (harmonisch) zwei Takte lang stehen, dem der Componist wieder die Harmonie von *as* folgen lässt, um nun erst mittels der Rückung: [Notenbeispiel] nach *b* zurückzukehren und im 16. Takt einen Absatz auf der Tonika zu bilden, dann aber sogleich im nächsten Takt wieder nach *g* zurück zu moduliren, und zwar mittels der Fagotte und Posaunen, die mit gehaltenen Schlägen [Notenbeispiel: Posaunen. / Fagotte.] das »*et in terra pax hominibus bonae voluntatis*« einleiten, welches von den Singstimmen, unter vorgedachter Begleitung der Posaunen und Fagotte, in einer sechstaktigen Periode von einschmeichelnd melodischer Bildung vorgetragen wird. Im letzten Takte, der zu einer Cadenz auf *f* geführt hatte, fallen die Streichinstrumente im letzten Viertel ein und führen den Satz wieder nach B-dur zurück, wo dann die ersten sechs Takte des Anfangs wiederholt werden. Das »*adoramus te*« ahmt nun die sanfte Bildung des »*et in terra pax*« nach. Zugleich modulirt der Satz in einer ersten Periode nach Des-dur und F-moll, in einer zweiten nach D-moll und F-dur (letztere Modulation von sehr schöner Wirkung). Das »*glorificamus te*« hebt (in F-moll) mit einem viertaktigen Fugato an und führt wieder zu dem verminderten Septimenaccord $\begin{smallmatrix} as \\ f \\ d \\ h \end{smallmatrix}$ und, wie früher, über As-dur und den vorbezeichneten Terzquartaccord nach *f* und *b*. Mit dem Halbschluss in der Tonika fällt wieder jene sausende Violinfigur ein, deren im Anfang gedacht wurde. In dem »*laudamus, benedicimus, glorificamus te*« erhebt sich der Tondichter in der Energie seines Ausdrucks bis zum Ex-

*) Musikalisch-Unschönes haben diese Modulationen sowohl, wie alle folgenden, deren ausführlich gedacht werden wird, trotz der Gewaltsamkeit, in welcher sie grossentheils vor sich gehen, nichts an sich (d. h. nämlich im Einzelnen betrachtet, im Zusammenhange des Ganzen ist es freilich eine andere Sache). Man empfindet nur auf das Deutlichste den immer regen Trieb des Tondichters, ausgetretene Pfade möglichst zu vermeiden.

cess: denn er modulirt gleich wieder weiter von B-dur über G-moll und Es-moll nach Ces-dur, wo sich das ganze Orchester mit den Singstimmen in brausendstem *fortissimo* zu einem aushallenden Accorde vereint. Sehr schön lässt nun der Chor der Singstimmen das »*adoramus te*« in einer zart gehaltenen viertaktigen Periode (in Ces-dur) vernehmen, welche Periode das nachfolgende Orchester wieder im *fortissimo* mit einem zweitaktigen Nachspiel in Ces-dur abschliesst, worauf dann in den nächsten drei Takten Oboe und Posaunen (im *piano*) nach Es-dur überleiten. Nun beginnt zu den Worten »*gratias agimus tibi*« ein Wechselgesang zwischen dem ganzen und dem getheilten (blos männlichen) Chor, dessen erster Theil in Es-dur, der zweite in C-moll, der dritte in B-dur (mit Berührung von G-moll), der vierte ganz in G-moll (jedoch am Schlusse nach B-dur zurückwendend) steht. Es ist, was man einen »süssen« Gesang zu nennen pflegt. Besonders macht sich durch diese »Süssigkeit« auch die Begleitung bemerklich: das Violoncell durch sein:
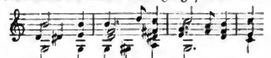


Die Violinen und Violen durch ihr harfenartiges *pizzicato*. Im dritten Theil (der von zwei Sopranen und Alt, im Schluss aber vom ganzen Chor vorgetragen wird) führen Clarinette und Fagott diese Melodie aus, welche in der vierten (immer siebentaktigen) Periode, wo die vocale Partie erst zwei Tenoren und dem Bass, dann wieder dem ganzen Chor zugetheilt ist, wieder in das Violoncell übergeht.

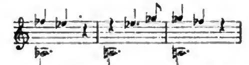
Diese ganze Bildung wird in den nächsten 14 Takten noch einmal gleichsam variirt, und um die Süssigkeit noch zu vermehren, wird der Gesang des Chors von den Violinen in zarten Guirlanden-Figuren umsponnen, während die Celli ein bischen *pizzicato* zupfen und die obige jetzt von Clarinetten und Oboen vorgetragene Melodie zu verstärktem Nachdruck in ihrer Schlussbildung sogar in die Posaune wandert. Wie nun dieser Gesang ausgeklungen hat, fällt wieder das ganze Orchester im *forte* und zwar in der Harmonie von G-dur ein. Die Violinen zischen neuerdings mit der bewussten Triolenfigur von ihrem tiefsten Ton schäumend empor. Aber im dritten Takt modulirt der Componist wieder nach Es-moll und führt so nach der Dominantharmonie von B-dur und nach B-dur, der Tonika selbst, in welcher dann wieder das »Gloria« wie zu Anfang angestimmt wird und auch das »*laudamus*« und »*adoramus*« nochmals, mit den ganz gleichen Bildungen, erklingen, nur eng zusammengezogen, gleichsam im knappen Auszug.

Man wird bei einem Rückblick leicht gewahr, welch einen weiten, allerdings fast verwirrten, wenn auch geistvoll genug ausgeführten Modulationskreis wir bereits durchwanderten, und doch haben wir noch kaum den dritten Theil unserer Wanderschaft durch dieses »Gloria« zurückgelegt.

Mit dem »*Domine Deus, agnus Dei*« betreten wir eine völlig veränderte Region. Im ersten Moment wird man leibhaftig an die berüchtigte Gräberscene im Meyerbeer'schen »Robert« erinnert. Die Tonart ist G-moll. Posaunen und Fagott stimmen einen choralartigen Gesang an. Das Streichquartett fällt immer *ff* im zweiten Viertel jeden Taktes (der Satz steht im $^4/_4$-Rhythmus) mit einem *tremolando* in tiefer Lage ein. Also tiefes Dunkel, tiefe Nacht. Im 16. Takt führt dieser Satz zu einem Halbschluss auf der Dominante. Nun folgt mit den Worten »*miserere nobis*« ein achttaktiger, nur ganz zart von Blasinstrumenten begleiteter Vocalsatz *pp* in G-moll-dur mit folgendem, an sich ausnehmend schönem Uebergang*) nach C-dur:



nach welchem die Streichinstrumente im *unisono* mittels der Figur: [music] nach C-moll überleiten, in welcher Tonart das *Domine Deus* wiederkehrt, das, analog der früheren Stelle, mit einer Halbcadenz auf *g* endet und der wieder jener achttaktige Gesang folgt, jetzt in C-dur und in derselben schönen Weise nach F-dur überleitend. Das Streichquartett fällt wieder in der vorigen Weise ein, den Satz nach D-moll leitend. Abermals die gleiche Bildung zu den Worten »*filius patris*« und »*miserere nobis*« in D-moll und D-dur, nach G-dur überleitend. Und endlich setzt der Chor noch ein viertes Mal — jetzt wieder in G-moll — sein »*Domine Deus*« ein, jedoch in veränderter Gestalt, denn der Satz beharrt nicht in dieser Tonart, sondern weicht sogleich aus und führt erst durch eine Reihe kühner, ja verwegener Modulationen in mächtiger Steigerung wieder dahin zurück. Von diesen »Kühnheiten« sei nur eine als die verwegenste hier verzeichnet, nämlich der Uebergang von As-moll (nach vorhergegangenem G-moll!) nach (quasi) A-moll, welcher in folgender Weise vollzogen wird:
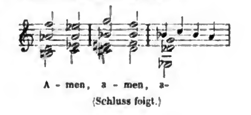


Nach solchen Prometheischen Kühnheiten ist es geradezu unbegreiflich, wie es der Tondichter über sich gewinnen konnte, aus diesem Satz, der nun beschlossen ist, nach dem ersten Satz und also auch nach B-dur in folgender trivialer, nichtssagender Weise zurückzulenken: [music] An hundert andern Orten wäre dieser häufig genug gebrauchte Uebergang völlig erlaubt und nicht das Geringste dagegen zu sagen, an dieser Stelle ist er es, mit Hinblick auf das Vorangegangene, aus höheren, leicht einzusehenden ästhetischen Gründen nicht.

Nach diesem Satz kehren dann der Anfang des »Glo-

*) Für unser Ohr hat er etwas Erzwungenes. D. Red.

ria« und frühere Bildungen wieder und führen zu einer Cadenz auf *f*, der Dominante, worauf nun zu den Worten: »*cum sancto spiritu in gloria Dei amen*« eine Fuge anhebt, die sich volle 18 Seiten der Partitur hindurch ausdehnt.

Wer erwägt, wie wenig diese Kunstform dem Wesen des Schubert'schen Genius adäquat, wie wenig er auch in dem Stil, welchen sie verlangt, geübt war — ging doch der Tondichter selbst (wohl in Erkenntniss dieser seiner Schwäche und wahrscheinlich sogar mit Hinblick auf eben dieses intentionirte, hier vorliegende Werk) noch in seiner letzten Lebenszeit zu Sechter, dem berühmten Lehrer des Contrapunkts, in die Schule — der wird der Entwicklung dieser Fuge mit besonders gespanntem Interesse folgen und er wird, am Ende derselben angelangt, zwar bemerkt haben, dass Schubert auch in diesem Stücke seine Eigenthümlichkeit nicht verleugnet, aber doch zugleich mehr geleistet finden, als er erwartet haben mochte, wie denn der Genius, wenn es ihm nach einer Seite hin an Zucht und Bildung fehlen sollte, immer doch nach einer andern irgendwie entschädigen wird. Die Fuge ist jedenfalls zu breit ausgeführt, ein Grundgebrechen, welches sich vornehmlich daraus ergiebt, dass der Tondichter es sich nicht nehmen lassen wollte — in ehrgeiziger Besorgniss, dass man ihm Mangel an Vermögen und Geschick vorwerfen würde — ausser der gewöhnlichen Durchführung des Themas auch die mancherlei (in der Schule) herkömmlichen Engführungen desselben anzubringen. So wird denn das (achttaktige) Thema nach seiner ersten Durchführung noch in mehrfacher Wiederholung in allerlei Engführungen, in welchen sich die Stimmeneintritte vorschriftmässig immer enger zusammenziehen, durchgearbeitet. Zu gänzlichem Beschluss darf denn dann auch der über 12 Takte ausgebreitete Orgelpunkt nicht fehlen. Dass selbst auch dieses Stück einen ziemlichen Modulationsreichthum entwickelt (insbesondere wird die Chromatik in die thätigste Mitleidenschaft gezogen), braucht kaum erst bemerkt zu werden. Eine speciellere Analyse dieses Stücks und Aufzeigung der Gebrechen, an welchen es — bei manchen geistvollen, interessanten Zügen im Einzelnen — leidet, müssen wir uns mit Rücksicht auf den Raum versagen. Als zwei besonders wunde Punkte bezeichnen wir nur die Art, wie Seite 56 der Partitur der Satz nach Es-dur gerückt wird (wir bedienen uns absichtlich dieses Ausdrucks), um auf dieser Stufe (der Unterdominant) das Thema eintreten zu lassen, und die noch seltsamere ähnliche Rückung auf Seite 61, welche folgende Gestalt hat:



(Schluss folgt.)

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

(Wir eröffnen hiermit eine neue Rubrik. Da nämlich eingehende Recensionen nicht immer sehr rasch gebracht werden können, es aber ebenso wohl im Interesse unserer Leser, wie der Verleger und der Tonsetzer liegt, dass neu erscheinende Werke bald zu einer, wenn auch vorläufig nur kurzen, Besprechung gelangen, namentlich so lange in den Sortimentshandlungen die betreffenden Novitäten aufliegen [was gewöhnlich nur eine verhältnissmässig kurze Zeit der Fall ist, und worauf dann gewünschte Musikalien nur auf »Bestellung« zu haben sind], so beabsichtigen wir in Zukunft unter der obigen Rubrik alle uns zur Recension eingesendeten Musikalien, sofern sie irgend welches Interesse in Anspruch nehmen können, in Kürze zur Anzeige zu bringen, das besonders Werthvolle davon für später zu gründlicherer Recension vorbehaltend. Da uns jedoch gegenwärtig eine gewaltige Masse von Musik, z. Th. noch aus dem Vorjahre, vorliegt, so wollen wir heute, bevor wir die Vertheilung an unsere Herren Referenten vornehmen, unsern Lesern erst einmal eine Uebersicht gewähren, um dann desto freiere Hand zu haben. D. Red.)

A. Instrumental-Musik.

Von Orchesterwerken liegen uns erstens drei interessante Suiten vor: eine dritte von Fr. Lachner in F-moll, eine von Esser in F-dur (beide im Verlage von Schott) und eine von J. O. Grimm (Suite in Canonform für Streichmusik — Verlag von Rieter-Biedermann); drei Werke, welche die Aufmerksamkeit gleichmässig an sich ziehen, jedes in seiner Weise. Lachner hat durch die vorhergehenden zwei Suiten überall Anerkennung, hie und da sogar Enthusiasmus hervorgerufen, und diese dritte, neue, gab bereits in München Veranlassung zu lebhaften Ovationen, während sie in Leipzig (vgl. A. M. Ztg. 1865 S. 850) weniger gefiel. Esser's Werk wurde in Wien und Leipzig mit grossem Beifall aufgeführt, während es in München und Cöln nicht so entschieden durchgeschlagen zu haben scheint; Grimm's Canonische Suite endlich, ausser in Münster, wo der Componist als Musikdirector wirkt, auch in München und Wien aufgeführt, wurde daselbst mit lebhaftem Beifall begrüsst. Alle drei Werke sind daher entschieden Gegenstand einer eingehenden Recension, welche in den nächsten Wochen folgen soll.

Auch W. Bargiel's, in Cöln zuerst mit viel Erfolg, dann auch in Leipzig (vergl. Allg. Musikal. Ztg. 1865 S. 221) nicht ohne Theilnahme des Publicums aufgeführte, kräftige, nur leider durch einige auffallende Reminiscenzen getrübte C dur-Symphonie liegt jetzt in Partitur, Stimmen und vierhändigem Clavierauszug vor (bei Breitkopf und Härtel). Wir haben uns des Werkes bei jetzt erneuter Bekanntschaft wieder recht sehr erfreut (besonders scheint uns das Finale in seiner grossen Lebendigkeit trefflich gelungen) und empfehlen es Allen, die noch Sinn für einfache, verständliche, und doch nicht gedankenleere Musik haben.

Weiter liegen uns zwei »Symphonien« von A. W. Dreszer in Partitur vor (Verlag von Matthes in Leipzig), Werke von entschieden »neudeutscher« oder »zukünftlicher« Art, die wir nur Denen zur Beachtung empfehlen können, die von der Musik nicht Schönheit verlangen, sondern irgendwelche Hirngespinnste durch Töne »ausgedrückt«, wo es auf schöne »Formen« natürlich nicht ankommt, sondern wo der Begriff von Form mit »Zopf« als synonym angesehen wird. Wir bemerken nur der Curiosität wegen, dass diese Symphonien nicht etwa drei oder vier Sätze haben, sondern einen einzigen, der in lauter Brocken verschiedener Taktart und Zeitmaasses zerfällt. Eine gewisse Thematik ist versucht, aber im Liszt'schen Sinne. Das Ganze bewegt sich vielfach in jenen chromatischen Folgen, wie sie Rich. Wagner in seinen letzten Werken liebt. Nochmals auf diese Productionen zurückzukommen, sind wir natürlich nicht gesonnen.

Nicht unerheblich ist, was auf dem Gebiet der Kammermusik erschienen und uns zur Beurtheilung zugegangen

ist. Wenn unsere Leser die Namen der Componisten und die Titel der Werke erfahren, werden sie von vornherein zugeben, dass es fast unmöglich ist, über dieselben in Bausch und Bogen zu reden. Es sind zumeist Werke für Pianoforte mit Streichinstrumenten: ein Quintett in F-moll Op. 34 von Joh. Brahms (Verlag von Rieter-Biedermann), ein Trio in Cis-moll von Fr. Kiel Op. 33 (Verlag von Peters), ein »*Troisième Grand Trio*« von H. Stiehl in G-moll Op. 50 (Verlag von Breitkopf und Härtel), eine Sonate mit Violine in F-dur von Ed. Grieg Op. 8 (Verlag von Peters), eine desgleichen in E-moll von Carl von Holten Op. 5 (Verlag von Fr. Schuberth), eine dritte in D-dur von E. Meumann Op. 16 (Verlag von Breitkopf und Härtel), eine Sonate mit Violoncell in Es-dur von G. Rebling Op. 22 (Verlag von Heinrichshofen). Endlich haben wir auch ein Streichquartett anzuführen, welches uns aber nur in Stimmen vorliegt, daher vorläufig von uns noch gar nicht beurtheilt werden kann; es ist von Herrmann Wichmann, hat keine Opuszahl und steht in G-dur. — Sämmtliche Werke, mit Ausnahme des letzten, das wir noch nicht kennen, gehören zu den anständigen; einige erheben sich über dieses Niveau zu besonders interessanten und werthvollen. Brahms schlägt hier wieder einen entschieden pathetischen Ton an, wie schon die Tonart F-moll verräth. Das Quintett hat vier Sätze und ist, der angewendeten Technik nach, keinesfalls für Dilettanten zum häuslichen Genuss geschrieben, sondern für's Concert durch den Vortrag von Künstlern, dabei in ziemlich ausgedehnter Form gehalten; die Clavierpartitur enthält 67 Seiten. — Kiel's neues Trio gehört ebenfalls dem pathetischen Genre an und hat auch vier Sätze, deren zweiter mit dem dritten (Andante mit Variationen) durch einen recitativartigen Uebergang verbunden ist. Auch dieses Werk dürfte sich mehr für das Concert als für das Haus eignen und erfordert zu seiner Ausführung durchgebildete Künstler. — Das gleiche lässt sich von Stiehl's Trio sagen, welches ebenfalls vier Sätze hat. Wir haben über dasselbe seinerzeit, nach einer Vorführung durch den Componisten im hiesigen Conservatoriumssaale, kurz berichtet (vergl. Allg. Musikal. Ztg. 1865 Nr. 27). Von den drei ebengenannten Werken zeigt das Stiehl'sche die glatteste Factur, das Brahms'sche die meiste Selbständigkeit; das Kiel'sche bemüht sich beiden Seiten gerecht zu werden. — Die drei Violinsonaten haben offenbar Anfänger oder doch solche zu Verfassern, die sich noch keinen festen Stil gebildet haben. Die Grieg'sche zeigt, neben vielem Hübschen und Interessanten, auch viel Gesuchtes und Unfertiges, was bei Gelegenheit einer näheren Besprechung mehrerer seiner Editionen (die weiter unten angeführt werden) nachzuweisen sein wird. Sie hat übrigens drei Sätze und erhebt keine allzugrossen Ansprüche an die Ausführenden. Künstlerisch reifer, wenn auch weniger selbständig und in den Motiven nicht gerade bedeutend, scheint uns die v. Holten'sche Sonate, welche vier Sätze bringt, ziemlich lang ausgedehnt ist und, wie die vorige, ebenfalls von Dilettanten bewältigt werden kann. Die Meumann'sche Sonate enthält vier Sätze, worunter ein »*A la Mazurka*«, und macht einen etwas dilettantischen Eindruck, der sich sowohl aus den Hauptthemen, wie aus der harmonischen Behandlung ergiebt. — Die Rebling'sche Cello-Sonate endlich verräth guten Willen, etwas ernsthaft Deutsches zu geben, doch scheint uns die productive Kraft von wenig Intensität; das dreisätzige Werk wird den Musikfreunden von Anfang herein nicht uninteressant erscheinen; im Finale aber finden sich Geschmacklosigkeiten, ja triviale Motive, und so scheidet man schliesslich ziemlich enttäuscht.

(Fortsetzung folgt.)

Cäcilien-Fest zu Münster.

⊙ Der Musikverein zu Münster, seit mehreren Jahren bereits unter Julius Otto Grimm's einsichtiger Leitung, veranstaltet in der Winterhälfte des Jahres gewöhnlich zwölf ordentliche Concerte, an welche dann zwei oder drei ausserordentliche für Armenvereine etc. sich anschliessen. Ausserdem findet am Cäcilientage (22. November) noch eine grössere Aufführung, mit verstärktem Chor und Orchester, auch wohl unter Mitwirkung auswärtiger Sänger von Beruf und Namen, statt, welche irgend ein grösseres Werk von Händel, Haydn, Mendelssohn etc. zu Gehör bringt. In der Regel sind die Cäcilienfeste als die Glanzpunkte des hiesigen Musiklebens zu betrachten, dessen eigenthümliche Tüchtigkeit, trotz mancher durch Ort und Lage gebotenen Beschränkung der Mittel, bei denselben besonders hervortritt. Es sind die wohlgeschulten Chöre, besonders jene der Sopran- und Alt-Stimme, und ein nicht gerade sehr zahlreiches, doch rühmlichst strebendes Orchester, von kundiger Hand geleitet. So verdankten wir dem Cäcilienfeste zum öftern bereits schöne Genüsse, und so wuchs und verbreitete sich sowohl unter den mitwirkenden Dilettanten, als unter dem zuhörenden Publicum mehr und mehr Sinn und Urtheil für das Aechte, Gute, Schöne. — Auch im Jahre 1865 sollte auf diese Weise S. Cäcilia gefeiert werden. Eine Verkettung von Umständen jedoch trat dazwischen, und nöthigte die Direction, das Fest auf einen spätern Zeitpunkt zu verschieben. Dies ist nun geschehen, während mittlerweile vom 28. October v. J. bis zum 13. Januar nicht weniger als sieben der gewöhnlichen Vereins-Concerte stattfanden.

Als Hauptwerk war zum Cäcilienfeste Robert Schumann's Composition von zwei Scenen aus Goethe's »Faust«, zweiter Theil, Sonnenaufgang und Faust's Verklärung, gewählt, an welche sich Beethoven's neunte Symphonie mit Chören und Soli über Schiller's Ode »An die Freude« schloss. So einfach dieses Programm aussieht, so viele Bedenken und Schwierigkeiten knüpften sich daran. Bekanntlich hat sich Schumann's künstlerische Geltung im Publicum überhaupt noch nicht in dem Grade befestigt, dass über seine Werke nicht sehr verschiedene, oft sich geradezu widersprechende Urtheile im Umlaufe wären. So war es denn auch in Münster, und der Erfolg der bei dem Cölner Musikfeste 1865 stattgehabten Aufführung der Schluss-Scenen des »Faust« war aus verschiedenen Gründen, die seiner Zeit auch in der Allg. Musikal. Ztg. (1865 S. 387) richtig erwogen wurden, keineswegs ein unbedingt günstiger. Um so mehr Lob gebührt der Direction, welche sich weder durch jene Missurtheile, noch durch die anerkannten Schwierigkeiten des Werks in ihrer Wahl irre machen liess. Vor Allem wurden die Chöre, besonders die hier so bedeutsamen Frauenchöre, sorgsam eingeübt, auch dem Orchester, das sowohl hier, als in Beethoven's neunter Symphonie, mit riesenhaften Schwierigkeiten zu ringen hatte, Fleiss und Mühe gewidmet, und dann — zu höherer Belebung des Ganzen — für die Soli des Bass und Baryton der erste Meister des Gesangs, Herr Concertdirector Julius Stockhausen aus Hamburg, sowie für jene des Tenors Herr E. Pirk, Hofopernsänger aus Hannover, gewonnen. Ihnen und der Mitwirkung recht guter Vertreter des Sopran und Alt aus Münster selbst, sowie der Ausdauer und Tüchtigkeit der Chöre und des Orchesters ist der durchweg günstige Ausfall dieses Festes zuzuschreiben, obgleich der Vocalchor nur etwa 160 Stimmen, das Orchester an 50 Spieler zählte. Dazu kam die treffliche Akustik unseres schönen Rathhaus-Saales, der sich für einen Chor von dieser Stärke, wie immer, ganz vorzüglich geeignet erwies. Die oberste Leitung war in den erfahrenen Händen des Hrn. Musikdirector Grimm, dem ausser andern wackern Männern, wie die Herren Concertmeister Bargheer aus Münster, die Kammermusiker Schor-

mann, Preuss, Döbuel, Deppe, Müller aus Detmold, vorzüglich auch Herr Domorganist Hüls aus Münster erfolgreich zur Seite stand. Diesem Zusammenwirken verdankte man denn eine im Ganzen wohlgelungene Aufführung sowohl des Schumann'schen »Faust«, als der neunten Symphonie Beethovens, deren Andenken gewiss jenen, die mit Hingebung und Begeisterung in die Tiefen jener Werke eindrangen, sobald nicht entschwinden wird. Ohne Zweifel darf sich das diesjährige Cäcilienfest seinen Vorgängern mit Ehren zur Seite stellen.

Zuerst und vor Allem hinsichtlich der Soli. Anerkannt dringt der Vortrag des Herrn Stockhausen als Faust in der ersten der hier aufgeführten Scenen aus dem zweiten Theile, dem Sonnenaufgange: »Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig« in die geheimsten Tiefen der Dichtung ein und reisst Alles mit sich fort. So in der Schilderung des Wassersturzes und des Regenbogens, die unstreitig zu den schönsten Partien der Schumann'schen Composition gehören. Wahrhaft bewunderungswürdig aber erschien Stockhausen, wie bei dem Cölner Feste, so auch hier als Doctor Marianus in der Schlussscene. Höheres, Innigeres, als sein Gebet mit Chor: »Dir, der Unberührbaren«, wird man so leicht nicht hören. Auch ist unbezweifelt gerade hier Schumann in den Kern der Goethe'schen Poesie eingedrungen, und zeigt sich z. B. in dem Chore: »Gerettet ist das edle Glied« melodisch und harmonisch den Besten gleich, die wir kennen. Darüber streiten selbst diejenigen nicht, die sonst sich theilnahmlos verhalten bei seinem Ringen nach seelischer Belebung des Gedankens, wenn es ihn gelegentlich auf Abwege führt. Doch es ist nicht unsere Aufgabe, hier Goethe's Werk und Schumann's Auffassung und Behandlung desselben zu beleuchten. War doch in Münster die Aufnahme des Werkes im Allgemeinen gut, obgleich es an rauschendem, enthusiastischem Beifall fehlte. Wenigstens gab man dem siegenden Eindrucke des Gesanges der zarten, mächtigen Chöre, und vor Allem dem Zauber des Vortrags von Stockhausen sich völlig hin, und fühlte sich angesprochen, auch bei noch unvollkommenem Verständniss, was bei einem Werke von solcher Erhabenheit und Tiefe kaum anders zu erwarten sein möchte, und wohl noch auf viele Jahre bei dem grössern Theile des Publicums so bleiben wird. Ist doch auch die Anerkennung des Beethoven'schen Riesengeistes noch nicht so alt und fest, dass nicht z. B. bei der neunten Symphonie, namentlich bei den höchst anstrengenden Schlusschören, hier und dort Zweifel und Bedenken sich kund gäben. Aber im Grossen und Ganzen blieb Beethoven auch heute der Sieg, selbst bei jenem Theile der Hörer, den Schumann nicht ansprach oder befriedigte, und so endete das Fest mit wahrem Jubel. Am Mittag des folgenden Tages, Sonntag, 28. Jan., fand noch ein Künstler-Concert statt, welches Gelegenheit gab, sowohl die Trefflichkeit der Instrumentalisten im Vortrage von Beethoven's Septuor Op. 20, und einem herrlichen Adagio von Spohr (H. Bargheer), als der Sänger Herren Stockhausen und Pirk in Einzelvorträgen zu bewundern. Hier ist des seelenvollen Tenors des H. Pirk im Vortrage der Bussarie von A. Stradella: »*Se i miei sospiri*« etc. und zweier Lieder aus der Winterreise von F. Schubert (Rückblick und Frühlingstraum) mit Ehren zu gedenken, und vor Allem wieder Stockhausen's unnachahmlicher Schmelz in drei Schumann'schen Liedern von Eichendorff zu rühmen. Als er dann zum Schluss Beethoven's Liederkreis »An die ferne Geliebte« sang, riss er die Hörer zu Rührung und Entzücken hin, wie es nur ihm gegeben ist. Bei einem heitern Mahle, das dann Künstler und Kunstfreunde gemüthlich einte, klangen die ernsten, wie die milden Töne des gestrigen Abends und dieses Morgens lieblich fort, unter dankbarem Rückblicke auf die edlen Urheber so hoher Genüsse.

Berichte.

Wien. ✕ In der vierten Hellmesberger'schen Quartettproduction gelangte als Novität ein Streichquintett von Johannes Hager zur Aufführung. Die Composition reiht sich, namentlich in den zwei Mittelsätzen, dem Bedeutendsten an, was in neuester Zeit für Kammermusik geschrieben wurde. Der erste Satz fesselt durch interessante Detailarbeit, der zweite durch glückliche Erfindung und lustiges Sprühfeuer; in dem Adagio macht sich die dem Componisten eigene feine Gestaltungsgabe vortheilhaft bemerkbar, wogegen das Finale nicht auf der Höhe der vorausgegangenen Sätze steht. Das Quintett wurde nach den ersten drei Sätzen beifällig aufgenommen. — Auch ein Streichquartett (in E-moll) von E. F. Richter, welches Laub in seiner vorletzten Quartettsoirée producirte, fand verdiente Anerkennung, und erfreuten sich namentlich die beiden Mittelsätze reichlichen Beifalls.*) Laub hat seinen Quartett-Cyklus und zwar in glänzender Weise geschlossen und giebt vor seiner Abreise nach Moskau, wo er in eine fixe Stellung eintreten soll, noch ein Abschiedsconcert, dessen Programm das Dmoll-Concert von Spohr und einige Virtuosenstücke enthält. — Im vierten Philharmonischen Concert zog als Novität eine Ouvertüre: »Sacuntala« von dem hiesigen Componisten Carl Goldmark vorüber. Die Composition ist breit und klar angelegt, mit charakteristischem Detail stimmungsvoll ausgestattet, und wenn auch hie und da gewisse Vorbilder, unter welchen selbst R. Wagner nicht fehlt, durchschimmern, so bekundet doch dieses orchestrale Werk im Gegenhalt zu den früheren etwas verschwommenen und unselbständigen Compositionen Goldmark's immerhin einen Fortschritt. Die Ouvertüre wurde mit entschiedenem Beifall aufgenommen. — Die Patti-Concerte haben endlich, nachdem im Theater an der Wien noch eine kleine Nachlese mit »Roger« gehalten worden war, ihr Ende erreicht und Herr Ullmann ist mit dem ihm noch contractlich zu Diensten stehenden Theil seiner Truppe nach dem Norden gezogen.

In jüngstverflossener Zeit haben sich auch ein Paar wirkliche und einige sogenannte Virtuosen hören lassen. Das Publicum zeigt aber wenig Neigung, derlei Concerte zu besuchen. Tausig, dessen interessantes Concert noch in die Zeit des Patti-Paroxismus fiel, kehrte nach einmaligem Versuch wieder nach Berlin zurück; zwei italienische Künstler kamen, spielten und verschwanden wieder; der Violinspieler Lotto concertirte vor leeren Bänken. Nur der trefflichen Pianistin Auguste Kolár ward das Glück zu Theil, sich vor einer zahlreichen Zuhörerschaft zu produciren, und das zweite Concert, welches sie zu geben beabsichtigt, dürfte von gleichem Erfolg gekrönt sein. — Ernst Pauer aus London spielte im fünften philharmonischen Concert Beethoven's Cmoll-Concert. — Fräulein Murska, die flüchtige, ist zu der Bühne zurückgekehrt, und so kann wenigstens »Dinorah« wieder gegeben werden. Die »Afrikanerin« soll im Februar zur Aufführung kommen. — Im Theater an der Wien füllt Offenbach's »Coscoletto« allabendlich das Haus. Ein Duett und ein komisches Sextett üben allein diese Anziehungskraft. — Das Harmonietheater wird am 15. Januar eröffnet. — Die Singacademie hat, 60 Köpfe stark, ihre Uebungen wieder aufgenommen.

Hamburg. —*e*. Die diesjährige Concertsaison bot bis jetzt in der ersten Hälfte so viele Concerte, dass wir uns deshalb heute kurz fassen wollen. Die Saison wurde Anfang October mit zwei grossen Kirchenaufführungen (Beethoven's Missa solennis, Mendelssohn's »Elias«) unter Leitung des Herrn Otten

*) Danach wäre also die anders lautende Notiz der vorigen Nummer, die wir andern Blättern entnommen hatten, unrichtig.
D. Red.

eröffnet, über die in der Allg. Musikal. Zeitung bereits (1865 Nr. 43) berichtet worden.

Der unter Leitung des Herrn Carl Voigt stehende »Cäcilienverein« brachte am 10. November Händel's »Jephta« in Mosel'scher Bearbeitung zur Aufführung. Von den dabei engagirten Solisten: Fräul. Garthe aus Hannover, Fräul. Hansen aus Berlin, Herr Schild aus Leipzig und Herr A. Schulze aus Hamburg, lässt sich nur theilweise Erfreuliches sagen. — Fräul. Garthe war ihrer Aufgabe nicht gewachsen, da es ihr einestheils am richtigen Verständniss für Händel, sowie andererseits an der erforderlichen Stimmbildung und Schule mangelt; etwas besser, doch auch nicht genügend, war der Vortrag des Frl. Hansen. Herr Schild hatte die Freundlichkeit, die Partie des Jephta, für die Herr Wolters engagirt gewesen, mit zu übernehmen. Seine Stimme wirkte wohlthuend und verspricht der strebsame Künstler recht Bedeutendes. Hrn. Schulze's Ruf als tüchtiger Bassist hat sich wieder von Neuem bei dieser Aufführung bewährt. — Die Chöre waren mit der, Herrn Voigt eigenen Sorgfalt einstudirt; an manchen Stellen hätte man freilich mehr Festigkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks gewünscht, da Deutlichkeit und Reinheit allein nicht genügt, zumal bei grossen Chören von Händel. Sehr dankenswerth war es, dass Hr. Voigt von der unerquicklichen Mosel'schen Bearbeitung dieses Oratoriums mit ächter Künstlerhand Abänderungen traf.

An grossen derartigen Aufführungen brachte die Saison ferner Händel's »Judas Maccabäus« am 7. December, unter Hrn. Deppe's Direction. Die ohnehin schon sehr zahlreiche Academie des Herrn Deppe war zu dieser Aufführung noch durch eine grosse Anzahl von Dilettanten vermehrt, so dass ein recht bedeutender Chor zusammenwirkte, was gerade bei Händel um so erwünschter ist. Die Ausführung seitens Chors und Orchesters war durchaus gelungen. Herr Deppe zeigte auch diesmal wieder, durch die richtige Vortragsweise der einzelnen Chöre, wie richtige Wahl der Tempi, sein gründliches Verständniss Händel's, nur ist nicht recht einzusehen, warum, wenn man aus den besten Gründen ein Oratorium kürzt, weil es wirklich zu lang ist, man auf der andern Seite eine Einlage macht: aus Rücksicht für die vortreffliche Sopranstimme des Fräulein Tietjens, welche dies Concert unterstützte. Die eingelegte Arie D-dur mit obligater Trompete aus »Samson« passte nicht in den »Judas Maccabäus«, auch waren hinlänglich Sopran-Arien vorhanden, so dass dieselben nicht vermehrt zu werden brauchten. Die andern Solisten: Frl. Schreck aus Bonn und Adolf Schulze entsprachen vollkommen den gehegten Erwartungen, Herr Otto aus Berlin, welcher für Herrn Carl Schneider eintrat, war nicht genügend bei Stimme, um Eindruck zu hinterlassen.

Die beiden bis jetzt stattgefundenen philharmonischen Concerte brachten folgendes Programm: Erstes Concert: B dur-Symphonie von Gade; Ouvertüre, Scherzo und Finale von Schumann; Claviervorträge von Frau Clara Schumann und Flöten-Solo des Herrn de Vroye. Frau Schumann spielte das G dur-Concert von Beethoven nicht vollkommen befriedigend: zu rasches Tempo, stellenweise Unklarheit der Passagen. Die Cadenzen, von der Künstlerin selbst componirt, sind sehr interessant. Ausserdem trug Frau Schumann noch Novellette von Schumann und Variationen aus dem Sextett von Joh. Brahms mit der ihr eigenen Meisterschaft vor. Herr de Vroye ist ein Flötist ersten Ranges; ausser einer gewöhnlichen Salon-Composition, die nur Anerkennung der dabei entwickelten Fertigkeit erregen konnte, trug der Künstler das anspruchslose Andante C-dur von Mozart Op. 86 in wahrer Vollkommenheit vor. Gade's Symphonie wurde nicht in allen Theilen gleich fein ausgeführt und das Tempo des letzten Satzes zu rasch genommen. Zweites Concert: Beethoven's Ddur-Symphonie und Weber's Freischütz-Ouvertüre. Gesangsvorträge des Frl. Tietjens. Für Frau Clauss-Szarvady, die wegen Erkrankung verhindert war, hatte Herr Rudolph Niemann die Clavier-Soli übernommen. Die Scene und Arie der Agathe, von Frl. Tietjens vorgetragen, begeisterte mit Recht die Zuhörer, weniger die Arie aus Haydn's »Schöpfung« »Nun beut die Flur«, die von der Künstlerin zu kalt und monoton vorgetragen wurde. In diesem Concert wäre die ersterwähnte Arie aus »Samson« passender gewesen, als im »Judas Maccabäus«. Von den Liedern »Gretchen am Spinnrade«, »die junge Nonne« von Schubert und »O Sonnenschein« von Schumann lässt sich nur das Beste sagen. Herr Niemann spielte das Chopin'sche F moll-Concert technisch gut, von richtigem Vortrag war aber nicht viel zu merken; sein Cantabile war nicht weich und der Ton nicht voll genug; auch begleitete das Orchester höchst mangelhaft. Die Orchesterwerke gingen gut.

Von den zahlreichen Kammermusik-Abenden und andern Concerten einheimischer Künstler will ich nur die wichtigsten erwähnen. Quartett-Unterhaltungen der Herren Böie, Lee, Hohnroth und Schmahl, ferner Trio-Soirée von Hrn. Carl v. Holten, Kammermusik des Herrn C. Risch etc.

In der Oper hatten wir bis jetzt an namhafteren Gästen Frl. Tietjens, Frl. Ubrich, die Herren Niemann und Dr. Gunz. Trotzdem der Herr Capellmeister Fischer aus Cöln sein Möglichstes thut und einzelne der engagirten Mitglieder Treffliches leisten, wird doch keine Oper gut zur Aufführung gebracht, da das Gesammtpersonal durch zu viele Proben und Aufführungen zu sehr angestrengt wird.

Leipzig. Fünfzehntes Abonnement-Concert. (Drittes der historischen Serie, überschrieben: Mozart, Cherubini und Zeitgenossen. Erster Theil: Ouvertüre zu »Joseph« von Méhul. Arie aus »*Il matrimonio segreto*«: »*Udite, tutte udite*« von Cimarosa [Herr Marchesi]. Concert für die Oboe von Mozart [Herr Lund, kgl. Kammermusikus aus Stockholm]. Zwei Lieder von J. F. Reichardt: Der König von Thule, Rastlose Liebe [Herr Marchesi]. Entr'act aus »Medea« von Cherubini. — Zweiter Theil: Serenade für Blasinstrumente [und Contrabass] von Mozart. Arie des Grafen aus Figaro: »*Hai già vinta la causa*« [Herr Marchesi]. Ouvertüre zu »Anacreon« von Cherubini.)

S. B. Es scheint der Direction bei dieser »historischen« Concert-Serie mehr darum zu thun zu sein, einige ältere weniger oder gar nicht bekannte Werke unter der Firma der Geschichte in's Gewandhaus einzuführen, als ein stetig fortschreitendes Bild der Entwicklung zu geben, und jeden Meister in seinen Spitzen darzustellen. Wäre es nicht so, so müssten wir es tadeln, dass man nach »Zeitgenossen« rangirte und nicht nach »Schulen«. Zeitgenossen ist ein sehr unbestimmter und auf geschichtlichem Gebiet irreleitender Begriff. Obwohl z. B. Cherubini 1760 geboren ist, also 4 Jahre nach Mozart (1756), und Méhul 1763, also 7 Jahre nach Mozart, so würden wir doch Anstand nehmen, diese beiden schlechthin als Zeitgenossen neben Mozart zu stellen, denn sie haben das 19. Jahrhundert gesehen (Méhul starb 1817 und Cherubini gar erst 1842) und gehören überdies einer andern, der französischen Schule an, die sich auf anderer Basis entwickelt und ein anderes Ziel verfolgt hat, als die Wiener Schule. Viel passender hätten wir es daher gefunden, wenn Mozart und Reichardt mit Haydn vereinigt worden wären, statt mit den französischen Componisten, die schon in die Beethoven'sche Zeit hereinschauen. Dass man Mozart durch eine Serenade, ein Oboeconcert und eine Arie repräsentirte, ist auch nur aus obiger Annahme zu erklären, denn sonst hätte man wohl eine seiner grossen Symphonien und ein ganzes Finale aus einer seiner Opern gewählt. Gegen das Letztere mögen wohl praktische Schwierigkeiten bestanden haben; schliesslich kommt auch wieder der Stand-

punkt in Betracht, dass Concerte mehr zum Genuss als zur Belehrung gegeben werden; eben darum vermögen aber »historische Concerte« nur selten wirkliche Aufklärung und besonderes Interesse zu bieten, es müsste ihnen denn eine grössere Zahl, als etwa 4 oder 5, zugewendet werden. — Neu oder quasi neu waren in diesem Concert das Mozart'sche Oboeconcert und die Serenade. Ueber das erstere sind wir trotz Köchel nicht recht in's Klare gekommen. Was dieser als Anfang anführt, passte nicht zu dem, was wir hörten; es scheint, dass Jemand (Abbé Stadler?) eine Einleitung dazu geschrieben hat; das Stück hat blos einen Satz und soll 1777 componirt, aber nur entworfen sein. Die hübsche Serenade ist nach Köchel 1768 als Streichquintett componirt, 1780 aber in jener Form bearbeitet worden und hat mehr Sätze, als uns in diesem Concert vorgeführt wurden. Wir haben gegen solche Weglassungen u. dgl. nichts einzuwenden, billigen es aber nicht, dass man es auf dem Programm verschweigt. Mit Jahn kann man wohl unbedingt einverstanden sein, wenn er das Adagio als die Krone des Ganzen bezeichnet, welches übrigens doch wohl mehr als ein Gelegenheitsstück zu betrachten ist, dem man nicht so hohen Werth einräumen kann, wie den grossen Symphonien und der Kammermusik des Meisters. — Die Arie von Cimarosa nähert sich der Buffo-Arie, enthält aber auch schmelzende und liebliche Elemente. — Die Reichardt'schen Lieder machten mehr Wirkung, als man ihnen zutrauen möchte; die Musik des »König von Thule« erschöpft zwar musikalisch die Poesie des Gedichts lange nicht, lässt aber dasselbe an sich wirken, da der Text überall deutlich hervortreten kann; in »Rastlose Liebe« ist sogar freier musikalischer Zug wahrzunehmen. — Der Entr'act aus »Medea«, wo die grosse Trommel durch häufige und lange Wirbel eine grosse Rolle spielt, ist sehr interessant, kann aber ohne Kenntniss der ganzen Oper kaum richtig verstanden werden. — Herr Lund, uns durch sein Auftreten vor drei Jahren bereits bekannt, zeigte abermals ungewöhnlich schönen Ton und treffliche künstlerische Behandlung. Herr Marchesi fand wärmste Anerkennung seines gediegenen Vortrags.

Nachrichten.

Friedrich Rückert, der greise Dichter, dem auch die Tonkunst mittelbar so manche innige und begeisterte Gesänge verdankt, ist am 31. Jan. auf seinem Landgute in Neuses bei Coburg gestorben. Er war in Schweinfurt am 16. Mai 1789 geboren.

Aus Bremen wird uns geschrieben: Ein aus Mitgliedern der Singacademie bestehender kleiner Chor trug im fünften Privatconcert (dem letzten bis jetzt dagewesenen) mehrere Chöre a capella vor, wovon »Aus der Jugendzeit« von Reinthaler und »Schweizer Heimweh« Volkslied von Reichardt auf das Publicum am meisten wirkten. Letzteres wurde sogar da capo verlangt. — Die Herren Graue (Piano) und Schiever (Violine) haben Soiréen begonnen, in denen Kammer- und Salonmusik verschmolzen wird. Es liegt auf der Hand, dass die Auswahl der Salonmusik mit grosser Sorgfalt geschehen muss, um Contraste zu vermeiden, die störend wirken. In der ersten dieser Soiréen war hierauf leider keine Rücksicht genommen, denn neben Sonaten von Bach und Beethoven erschien u. A. auch die Paraphrase über den Sommernachtstraum von Liszt, ein Musikstück, welches durchaus der Virtuosität angehört und lediglich darauf berechnet ist, technische Errungenschaften zu zeigen. Die Ausführung durch Herrn Graue, welcher mit grosser Ruhe an das Werk ging, war technisch befriedigend. Ein mehr aus sich Herausgehen ist hierbei jedoch unbedingt nöthig, weil sonst diese Musik einen etüdenmässigen Anstrich erhält. Der Vortrag der H moll-Sonate von Bach war wohl die beste Leistung des Abends, während Bargiel's Suite für Pianoforte und Violine Op. 17 nicht mit dem nöthigen musikalisch feinen Sinn wiedergegeben wurde und in Folge dessen nur wenig wirkte. — Das Quartett Böttjer brachte am 12. Dec. 1865, wahrscheinlich in Berücksichtigung der Nähe des Beethoven'schen Geburtstags, nur Werke von demselben: Trio für Streichinstrumente (C-moll), Pianofortequartett (Es-dur) und Quintett (C-dur). Die Clavierpartie im Quartett (arrangirtes Quintett) hatte Hr. Streudner übernommen und führte dieselbe sehr brav durch. Beim Vortrag der übrigen Werke, besonders des Quintetts, excellirte die erste Violine (Herr Böttjer) dermaassen durch Unreinheit, dass wir nicht umhin können, diese zu rügen; besonders da hier nicht von einer augenblicklichen Indisposition die Rede ist, sondern von einem chronisch werden wollenden Uebel.

Die in Münster bisher stattgefundenen sieben Vereinsconcerte brachten: An Symphonien: Beethoven's 6. (Pastorale), D-dur von Mozart, zweite Suite (Op. 115) von F. Lachner, erste Symphonie (C-moll) von Gade, dritte (A-moll) von Mendelssohn, B-dur von Haydn, C-dur (Op. 34) von Mozart, ausserdem »Der Rose Pilgerfahrt«, Mährchen von Moritz Horn, componirt von Rob. Schumann, »O weint um sie« aus Byron's hebräischen Gesängen, für Sopran-Solo, Chor und Orchester componirt von F. Hiller, Frühlingsbotschaft von E. Geibel, componirt für Chor und Orchester von Gade; ferner eine Reihe glänzender Ouvertüren von Mendelssohn (Ruy-Blas, Meeresstille und glückliche Fahrt), Cherubini (Abenceragen), Beethoven (zweite Ouvertüre zu Leonore), Sterndale-Bennett (Najaden) und andere mehr oder weniger ausgezeichnete Vocal- und Instrumental-Werke, unter letztern namentlich die wackern Leistungen des vortrefflichen Violinspielers, Concertmeisters G. A. Bargheer in Münster (A moll-Concert von Viotti, siebentes Concert (E-moll) von L. Spohr), die gelungenen Vorträge der Gemahlin des Directors, Frau Phil. Grimm, einer tüchtigen Pianistin, und jene eines auswärtigen Pianisten, des Dom-Organisten Ludwig Rakemann aus Bremen (Concert in A-moll von Robert Schumann). Hieraus wird der Kundige entnehmen, in welcher löblichen Art die Metropole Westphalens der edlen Tonkunst huldigt.

Das Musikinstitut in Coblenz gab am 26. Jan. unter Leitung von M. Bruch zur Vorfeier von Mozart's Geburtstag sein sechstes Abonnement-Concert mit einem Programm, das ausschliesslich Mozart'sche Compositionen enthielt, und zwar: Symphonie mit der Schlussfuge in C, Arie aus »Figaro's Hochzeit« (Herr Marchesi), Clavier-Concert in C-moll (Herr Fr. Gernsheim), Maurerische Trauermusik, Arie aus Don Juan (Herr Marchesi), *Ave verum*, Andante und Rondo aus der zweiclavierigen Sonate in D (die Herren Gernsheim und Bruch), Ouvertüre zur Zauberflöte.

Frau Cl. Schumann concertirte kürzlich wieder einmal in Wien zur grossen Freude aller dortigen ernsten Musikfreunde, die sich vollzählig um sie versammelten. — In Hellmesberger's sechster Quartettproduction spielte Frl. Julie von Asten mit Herrn Hellmesberger eine S. Bach'sche Sonate für Clavier und Violine. Dieselbe junge Künstlerin unterrichtet, wie man hört, seit einiger Zeit den jungen kaiserlichen Kronprinzen Rudolph.

M. Bruch's Frithjof-Sage kam kürzlich im Cölner Gürzenich mit Erfolg zur Aufführung.

Der Gesangverein »St. Paulus« zu Leipzig führt u. a. in seinem nächsten Concert Hiller's 93. Psalm für Männerchor und Orchester Op. 112 (Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig) auf. Bekanntlich kam derselbe vor 2 Jahren auf dem Niederrheinischen Musikfest unter grossem Beifall zur Aufführung.

In der Augsb. A. Ztg., Beilage Nr. 18, steht ein Aufsatz, welcher, an Mendelssohn's Brief aus München anknüpfend (Reisebriefe 277), mittheilt, dass die Orgel, welche Mendelssohn ihrer schönen Stimmen wegen so gern spielte, die von St. Peter sei, der ältesten Pfarrkirche in München. Die Orgel selbst sei 1806—9 von Abbé Vogler nach seinem Simplificationssystem erbaut, später aber in Verfall gekommen, jetzt wieder einigermaassen nach Vogler's Princip hergestellt. Der Artikel scheint von H. M. Schletterer in Augsburg herzurühren. Wenn wir recht verstanden haben, so hätte man (anstatt des nicht fertigen Buches über Reichardt?) ein Leben Abbé Vogler's von demselben Verfasser zu erwarten.

Todesfall. Einen viel und mit Recht verehrten Musiker, unsern Freund, Herrn August Walter, Musikdirector in Basel, hat ein harter Schlag getroffen, indem ihm am 2. d. M. die Gattin starb. Dieselbe war (als Frl. Fastlinger) in München, Weimar und Leipzig als dramatische Sängerin bekannt, und erfreute sich überall, ausser der Anerkennung ihrer künstlerischen Leistungen, auch der Liebe und Achtung wegen ihres vortrefflichen Charakters.

Leipzig. Am 2. d. Mts. hat Herr Appunn, Fachmusiker und Akustiker aus Hanau, hier vor eingeladenen Zuhörern eine Reihe von Vorträgen über Helmholtz' Theorie, verbunden mit Experimenten auf einem eigens dazu erbauten Instrumente (Physharmonika mit verschiedenen Arten der Stimmung: reiner, temperirter, pythagoräischer) eröffnet. Wir kommen nach Beendigung derselben auf den hochwichtigen Gegenstand zurück.

— Am 10. d. M. soll hier Meyerbeer's »Afrikanerin« im Stadttheater in Scene gehen.

ANZEIGER.

[32] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien soeben:

Fünf
IMPROMPTUS
für
Pianoforte zu vier Händen
componirt von
Ernst Naumann.
Op. 8. Pr. 1 Thlr.

Von demselben Componisten erschien bereits in demselben Verlage:

Op. 3. Fünf Lieder von J. v. Eichendorff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 4. Drei Fantasiestücke für Violoncell oder Viola und Pianoforte. 1 Thlr.
Op. 5. Drei Fantasiestücke für Viola oder Violine und Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 6. Quintett (Cdur) für 2 Violinen, 2 Viola und Violoncell. 2 Thlr.

[33]
Neue Musikalien
im Verlage
von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Bach, Joh. Seb., 69 Choräle mit beziffertem Bass, herausgegeben von C. F. Becker. Zweite, nach dem Originaldrucke vom Jahre 1736 durchgesehene Ausgabe . . . — 20
Bargiel, W., Op. 30. Symphonie in C f. Orchester. Partitur 5 —
—— do. do. Orchesterstimmen 6 10
—— Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen vom Componisten 2 15
Beethoven, L. v., Symphonies. Partition de Piano par F. Liszt.
Nr. 1. Ut maj. (Cdur) 1 15
Nr. 2. Re maj. (Ddur) . . . . 2 —
—— Quartette f. 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell, Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen von E. Röntgen.
Nr. 12. Quartett. Op. 127 in Es 2 5
- 13. —— Op. 130 in B 2 10
—— 3te Symphonie (Eroica) Esdur Op. 55, arrangirt für Violine, Violoncell und Pianoforte zu 4 Händen von C. Burchard 4 15
—— Trios für Violine, Bratsche und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen.
Nr. 1. Trio. Op. 3 in Es 1 25
- 2. — Op. 9 Nr. 1 in G 1 10
- 3. — Op. 9 Nr. 2 in D 1 10
- 4. — Op. 9 Nr. 3 in Cmoll 1 10
Böhner, J. L., Op. 3. 7 Variations pour le Piano. Nouv. Edition . . . . — 15
Chopin, Fr., Second Concerto pour le Piano avec Accomp. de l'Orchestre ou avec Quintuor. Op. 21. Arrang. pour deux Pianos à 4 mains par A. Horn (La partie du premier Piano est identique avec la partie principale de l'original) 2 25
—— Trauer-Marsch aus der Sonate Op. 35. Arrang. für Orchester. Stimmen 1 10
Gernsheim, F., Wächterlied aus der Neujahrsnacht des Jahres 1200 (aus Scheffel's »Frau Aventiure«) für Männerchor und Orchester. Op. 7. Clav.-Ausz. u. Chorstimmen — 25
Grenzebach, E., Etuden in fortschreitender Schwierigkeit für das Pianoforte. Op. 7. Heft 1 und 2 . . . . . . à 1 5
Grimm, J. O., 6 Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 13. Partitur und Stimmen 1 12½
Ketterer, E., Grande Fantaisie de Concert sur le Songe d'une Nuit d'Eté de F. Mendelssohn Bartholdy pour deux Pianos. Op. 165 . . . . 1 5
Krause, A., Kyrie für Solostimmen, Chor und Orchester. Op. 16a. Partitur mit untergelegtem Clavierauszuge . . — 22½
—— do. do. Chorstimmen — 10
—— Sanctus und Benedictus für Solostimmen, Chor u. Orchester. Op. 16b. Partitur mit untergelegtem Clav.-Ausz. — 27½
—— do. do. Chorstimmen — 10
Liszt, Fr., Aus Wagner's Lohengrin. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von A. Horn.
Nr. 1. Festspiel und Brautlied 1 5
- 2. Elsa's Traum und Lohengrin's Verweis an Elsa . — 20
Lumbye, H. C., Honneur-Marsch für das Pianoforte . . — 15
—— do. do. Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen . . — 20
Mozart, W. A., Quartette für Pianoforte, Violine, Viola u. Violoncell. Neue Ausgabe. Nr. 2. Esdur . . . . . . 2 —
—— Sonaten für Pianoforte und Violine. Zum Gebrauch im Conservatorium der Musik und zum Vortrag im Gewandhause zu Leipzig genau bezeichnet von Ferd. David.
Nr. 8. Sonate. Cdur . . . . — 22
- 9. —— Fdur . . . . — 24
—— Dieselben. Arrangement für Pianoforte und Violoncell von Fr. Grützmacher.
Nr. 8. Sonate. Cdur . . . . — 22
- 9. —— Fdur . . . . — 24
Reinecke, C., Musik zu Hoffmann's Kindermärchen vom »Nussknacker und Mausekönig« für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 46. complet 2 5
—— Op. 87. Cadenzen zu classischen Pianoforte-Concerten.
Nr. 3. zu Beethoven's Concert Nr. 3. Cmoll . . . . — 10
- 4. zu J. S. Bach's Concert. Dmoll . . . . . . — 7½
Scarlatti, Dom., Sonaten für Clavier. Heft I. 1 10
—— do. do. Heft II. 1 15
Stiehl, H., Troisième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 50 . . . . 3 20
Stücke, Lyrische, für Violoncell und Pianoforte. Zum Gebrauch für Concert und Salon.
Nr. 1. **Mozart**, Larghetto. Aus dem Quintett in Adur . — 15
- 2. **Pergolese**, Tre Giorni. Romanze . . . . . — 10
Thalberg, S., Barcarolle pour le Piano. Op. 60. Arrang. pour le Piano à 4 mains par Aug. Horn . . . . . . — 25
Violin-Concerte neuerer Meister. **Beethoven, Mendelssohn, Ernst, Lipinski.** Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und herausgegeben von Ferd. David. Complet, brochirt . . . 3 —
Wagner, R., Eine Faust-Ouverture für grosses Orchester. Für das Pianoforte zu 2 Hdn. übertragen von H. v. Bülow — 25
—— Polonaise pour le Piano à 4 mains. Nouvelle Edition . — 10

Reinecke, Carl, Portrait. Lithographie 4° . . . . n. — 15

[34] Soeben erschien im Verlage des Unterzeichneten:

Zweite
SONATE
für die Orgel
componirt von
Gustav Merckel.
Op. 42. Preis 1 Thlr.

Früher erschienen von Demselben:

Op. 31. Genre-Bilder. Vier kleine Charakterstücke für Pianoforte. 20 Ngr.
Einzeln: Nr. 1. 2. Kindermarsch. Fröhlicher Jägersmann. 7½ Ngr. Nr. 3. Des Knaben Berglied. 7½ Ngr. Nr. 4. Reiterlied. 7½ Ngr.
Op. 35. Adagio im freien Styl für die Orgel zum Gebrauch beim Gottesdienste. 15 Ngr.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 14. Februar 1866. **Nr. 7.** I. Jahrgang.

Franz Schubert.

Grosse Messe in Es.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. Partitur $7\frac{2}{3}$ Thlr. Clavier-Auszug 5 Thlr. Orchesterstimmen $6\frac{1}{3}$ Thlr. Chorstimmen 2 Thlr.

Besprochen von Carl van Bruyck.

(Schluss.)

Viel einfacher, als das »Gloria«, an dessen überwucherndem Farbenschmuck selbst der liberalste Theoretiker (der auch sonst den Stil des Ganzen zu acceptiren bereit wäre) einigen Anstoss nehmen möchte, ist das »Credo« gestaltet, und da es viel weniger Anlass zu besonderen Bemerkungen und Beobachtungen bietet, so ist auch uns um so dringender geboten, in der Betrachtung desselben nicht allzulange zu verweilen, als wir schon für das »Gloria« die Aufmerksamkeit der Leser vielleicht mehr als billig in Anspruch genommen haben.

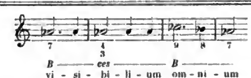
Haupttonart ist Es-dur. Der Stil der Composition ist natürlich auch hier in Uebereinstimmung mit dem Ganzen jener sanft melodische [selbst gewissermaassen in den fugirten Sätzen *)], welcher die Wiener Schule (um von einer solchen zu reden) überhaupt charakterisirt. Ein Paukenwirbel eröffnet das Stück. Das »Credo« wird erst unter Pizzicato-Begleitung der Bässe ganz schlicht vom Chor vorgetragen. Der thematische Theil des Hauptsatzes umfasst zwei Abschnitte, deren erster (von Einleitung und Ritornell abgesehen) aus zwei kurzen Sätzen, der zweite aus einer längeren Periode gebildet ist. Der zweite Satz des ersten Abschnitts modulirt nach G-moll. Die harmonische Behandlung der Stelle: »*visibilium omnium et invisibilium*« im zweiten Abschnitt:

B — ces — B —
vi - si - bi - li - um om - ni - um

wird dem Leser oder Hörer auffallen, ohne dass wir erst nöthig hätten zu bemerken, weshalb.

Nachdem nun das Thema entwickelt ist, wird es sogleich zu Imitationen benutzt und in dieser Gestalt, wechselnd mit freieren homophonen Bildungen bis zum Ende des ersten Satzes, und zwar ohne alle Modulationsüberschwenglichkeit, vielmehr in der durchsichtigsten Klarheit durchgeführt.

Folgt der zweite Satz in As-dur (12/8), das »*Et incarnatus est*«, welcher für Sopran und zwei Tenore soli geschrieben ist und zu dessen Charakterisirung es genügen wird, wenn wir den Anfang der, zuerst vom Violoncell vorgetragenen, dann canonisch behandelten Melodie mittheilen:



Das »*Crucifixus*« bildet einigermaassen ein Seitenstück zu dem »*Domine Deus*«. Es wird *pianissimo* vom ganzen Chor gesungen, theilweise mehr declamirt. As-dur wird zunächst in As-moll verwandelt. Die Rhythmik in der Begleitung des Streichquartetts verdient bemerkt zu werden:

(Bass: as)
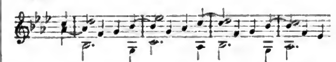
Nun beginnt das Schiff auf den Wogen der Harmonie wieder auf's Gewaltigste zu schwanken. Schon im dritten Takte befinden wir uns — nach As-moll — in G-dur, vermöge folgender Modulation: u. s. w.

Und gleich der nächste Takt wieder macht einen Ueber-

*) Wir bemerken dies, weil es den einzelnen Stimmen dieser Schubert'schen Fugen eben an wahrer Selbständigkeit gebricht, wie sie die Bach'schen Fugen so meister- und musterhaft zeigen und wie sie auch zum Ausdruck des inneren Wesens dieser Kunstform gefordert wird, da die einzelnen Stimmen überall, wo sie nicht das Thema führen, überwiegend nur als harmonische Füllstimmen, wenn auch in ziemlich reicher Rhythmik erscheinen.
I.

gang nach Fis-moll, um im folgenden weiter nach F-moll überzuleiten, in welcher Tonart sich der Satz eine Weile festhält und wieder nach As-dur zurückwendet, um den Gesang des »*et incarnatus*« (acht Takte) wiederkehren zu lassen, dem dann abermals das düstere »*Crucifixus*« nachfolgt: also ein Wechsel ganz ähnlich demjenigen, wie wir ihn im »*Domine Deus*« beobachteten. Wie früher von As-moll nach G-dur, so modulirt Schubert jetzt, nicht minder kühn von As-moll nach A-moll, ganz einfach so: und dann im zweitnächsten Takt, indem das letzte *e* nach *f* und *ges* aufwärts geführt wird, nach B-moll, in ähnlicher Weise chromatisch weiter nach H-moll und nach der Harmonie: *des fes g b*, um nach As-moll zurückzugelangen und den Satz zu beschliessen.
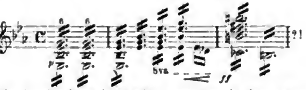
Mit dem »*Et resurrexit*« kehrt nun der erste Satz wieder, jedoch sogleich im Nachahmungsstile und entwickelt sich dann zu einer sehr langen Fuge, die von S. 102 bis S. 122 der Partitur reicht und die wir, da sie viele fast völlig gleichlautende, ziemlich überflüssige Wiederholungen derselben Bildungen enthält, bei einer etwaigen Aufführung des Werkes nur zu kürzen rathen könnten. Ausdrücklich hervorheben wollen wir aus diesem sonst nicht uninteressanten Satze eine einzige Stelle, welche mit Rücksicht auf den Klangeffect, den sie hervorbringt, eben so sehr eine musikalische Perle genannt werden kann, als sie sich mit Rücksicht auf den ihr unterlegten Text, der sich freilich auf das einzige Wort »*amen*« beschränkt, sehr eigenthümlich ausnimmt. Die Stelle befindet sich S. 107 der Partitur und lautet dergestalt: Der Bass hält immerfort auf der Silbe »*A*« den Ton *es* orgelpunktartig fest, über welchem Sopran, Alt und Tenor folgendes Stimmengewebe bilden:



Dieselbe Stelle wiederholt sich dann, mit nach beiden Seiten hin noch gesteigerter, eklatanter Wirkung in Des-dur, wobei die Art des Uebergangs selbst, besonders das einfache Herabsinken des Basses von *es* nach *des* musikalisch sehr schön auffällt. Ebenso werden Niemand die anmuthigen Verzierungen entgehen, mit welchen der Tondichter bei der Wiederholung des »Credo« im zweiten Theile (Seite 99) sein Thema durch die Blasinstrumente schmücken lässt. Auch die schöne dreimalige Steigerung bei den Worten »*et iterum venturus est*« (S. 96) darf nicht ganz unerwähnt bleiben.*)

Doch, liebster Schubert:

> Was kommt dir in die Sinnen,
> Das *Sanctus* also zu beginnen:



Dies ist allerdings das Stärkste, was uns in dem ganzen Werke zugemuthet wird und eigentlich doch so ganz ohne Grund und Anlass. Denn wir wüssten nicht, was in der Vorstellung: *Sanctus Dominus Deus Sabaoth* so ungeheuer Aufregendes und Haarsträubendes liegt, um auch in der Phantasie des reizbarsten Tondichters einen so grellen Aufschrei hervorzurufen? Etwas gemildert wird diese Excentricität dadurch, dass dann die Modulation von H-moll in ähnlicher Weise weiter nach G-moll, dann nach Es-moll führt, so dass man also den Zirkel erkennt, welchen der Componist durchschreiten wollte: . Nach dieser achttaktigen Exposition folgt eine viertaktige Episode (»*Pleni sunt coeli*«), und dann jene disharmonische Explosion noch einmal, nur in gedrängteren Schlüssen, indem die früheren acht Takte zu vier zusammengezogen erscheinen, wonach dann der Satz schon nach wenig Takten mittels jener Bildungen, aus welchen die gedachte Episode gewebt wurde, zu Ende geht. Mit dem »*Osanna in excelsis*« wird dann ein Fugato angestimmt und in interessanter, lebendiger Weise durchgeführt.

Das »*Benedictus*« möchten wir für den schönsten Satz der ganzen Composition erklären. Die reine Wirkung desselben wird, so viel wir wenigstens bemerken konnten, durch nichts gestört. Es ist natürlich im Geist, Haltung, Charakter ebenfalls Schubertisch. Hat man aber die relative Berechtigung dieses Tones einmal zugestanden, so wüssten wir nicht, wie man sich an demselben nicht inniglich erbauen und erfreuen sollte. Die Composition hält in ihrem Grundton gerade die Mitte zwischen dem mehr ätherisch feinen »*Kyrie*« und dem allzuschmelzenden, ein wenig italienisirenden »*Et incarnatus est*«. Der Gesang, die Cantilene, ist in dieser Composition zwar durchaus weich und zart, aber auch durchaus voll Würde und Adel, wie schon der Anfang der Melodie erkennen lässt:

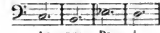
Be- ne - di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mini

die vom Soloquartett vorgetragen wird. Auch dieser Satz geht später in Imitationen über, welche mit melodischen Bildungen (zugleich immer alternirend zwischen Soloquartett und ganzem Chor) wechseln. Mit einer Wiederholung des »*Osanna in excelsis*« schliesst der Satz, der im Einzelnen durch zahlreiche Schönheiten ausgezeichnet ist.

Das »*Agnus Dei*« ist, wenn auch nur in kleinen Dimensionen (verglichen mit den Riesenbauten eines Bach oder Beethoven), ein ganz gewaltiges Stück von einer ausserordentlichen Kraft der Stimmung und mit einer so schönen technischen, obwohl durchaus nicht übersubli-

*) Dass der Tondichter den Textabsatz »*Et in unam sanctam et apostolicam ecclesiam*« übergangen hat, dürfte, der Merkwürdigkeit wegen, hier auch anzuführen sein.
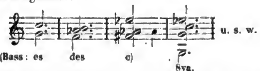
men, übersteigerten Kunst ausgeführt, dass wohl auch die strengen Contrapunktisten leidlich zufrieden sein werden; denn der Satz ist durchaus *in stilo fugato* geschrieben. Den Charakter desselben erkennt man sogleich aus dem Eingang. Der Bass beginnt mit dem Thema:



welches eine gewisse melodische Verwandtschaft mit dem Thema jener berühmten Cis moll-Fuge im ersten Theil von Sebastian Bach's »wohltemperirten Clavier«: nicht verkennen lässt. Im dritten Takt fällt der Tenor mit einem folgendermaassen gestalteten Gegensatz ein:
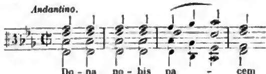


Im fünften Takte folgt der Alt mit dem Gefährten in der Dominante, später dann Sopran und Tenor in der entsprechenden Weise. Dann wird mit Benutzung des Thema folgendes kleine harmonische, aber schön gerathene Kunststück ausgeführt:



Cadenz auf der Dominante. Obiges Thema und später die Bassstimme überhaupt wird von der Bassposaune im Unisono, die andern Stimmen von den Holzblasinstrumenten, dann auch von Alt- und Tenorposaunen und einigen Stimmen aus dem Chor der Streichinstrumente begleitet. Hörner und Trompeten aber begleiten den Satz (als dessen Zeitmaass *Andante con moto* angegeben ist) abwechselnd in der Weise, dass immer die einen, dann die andern im zweiten Viertel jeden Taktes mit der Quinte des Grundtons (also wechselnd mit *g* und *d*) *sforzando* einfallen, welcher Ton die übrigen zwei Viertel des Taktes hindurch ausgehalten wird. Der Instrumentalbass aber führt, gleich beim Eintritt des Singbasses zu dem von diesem vorgetragenen Thema, und dessen Intervallschritten folgend, einen nachstehend rhythmisirten Gegensatz aus: welcher später zu den Violinen hinüberwandert.

Dies sind nun die Elemente, aus welchen sich dieser bedeutungs-, stimmungs-, ausdrucks- und doch durchaus maassvolle Satz aufbaut. Der Satz reicht bis Seite 162 der Partitur, wo man auch die Harmoniefolge: *as—g*, *es—d*, *fis—b*, *c—b*, *G—* gebraucht findet, und zwar von schönster, angemessenster Wirkung begleitet.

Es folgt dann, nach einer Cadenz auf der Dominante von C-moll als Schlusssatz das »*Dona nobis pacem*«. Die Tonart ist Es-dur, der $^3/_4$-geht in den $^4/_4$-Takt über. Gerade dieser letzte Satz aber macht, gestehen wir es offen, einen eigenthümlich seltsamen Eindruck, denn er ist von allen bei weitem der stilwidrigste, wie man schon aus der Betrachtung folgender thematisch-rhythmischen Gestaltung erkennen kann:



noch auffallender aber aus der zweiten Periode dieser Bildung, von welcher wir nur das letzte Taktglied notiren, da die beiden ersten mit den obern gleichlauten:



Ebenso fremdartig will uns das spätere:

do - na do - na no - bis pa - cem

anmuthen. Die Violinen begleiten den, abwechselnd von Solostimmen und vom Chor vorgetragenen Satz mit wogenden Achtelfiguren. Zwar kehrt das »*Agnus Dei*« noch einmal wieder, jetzt in Es-moll, aber der Tondichter begnügt sich mit einer einmaligen Durchführung des Themas durch die vier Stimmen, lenkt dann nach Es-dur über und führt endlich sein Werk mit einer nochmaligen Wiederholung des »*Dona nobis pacem*« (in gedrängter Fassung und mit einigen Varianten) zu gänzlichem Schlusse.

Wenn wir in der Analyse dieses Werks etwas ausführlich verfuhren, so möge man entweder annehmen, dass die Breite, mit welcher Schubert seine Compositionen auszuführen pflegt, auch uns, seinen Betrachter und Beurtheiler angesteckt hat, oder man möge die Rücksicht gelten lassen, welche wir einer der letzten Arbeiten eines hochgenialen, in der Blüthe der Jahre abgeschiedenen Tondichters, welcher ja unbestritten und allgemein als ein Koryphäe anerkannt, als eine Kunstspitze anzusehen ist, schuldig zu sein glaubten, und einer Arbeit, welche wahrlich, so viel sich immer dagegen sagen lässt und von uns auch nicht verschwiegen wurde, nicht zu seinen geringfügigsten Productionen gehört und vom allgemein-musikalischen, wie vom kunsthistorischen Standpunkte aus zum mindesten ein sehr hohes Interesse in Anspruch nimmt.

Wir haben unsern Erörterungen nichts weiter mehr beizufügen, als dass sich auch die äussere Ausstattung, in welcher das so lange verborgen gebliebene Werk nunmehr in die Oeffentlichkeit tritt, durch musterhafte Correctheit, Sauberkeit und Schönheit auszeichnet.

Aber halt! wir haben doch noch etwas anzumerken. In der vorletzten Nummer des Jahrgangs 1829

der Allgemeinen Musikalischen Zeitung finden wir nämlich einen kurzen Bericht über eine (also erst nach dem Tode des Tondichters erfolgte) Aufführung dieser Messe in einer der Kirchen Wiens von dem damaligen Wiener Correspondenten dieser Zeitschrift, welcher also beginnt: »Wenn wir freimüthig unser Glaubensbekenntniss ablegen sollen, so müssen wir offenherzig gestehen, dass uns diese Arbeit des verehrten Tonsetzers keineswegs befriedigte.« Nun, das mag man gelten lassen. Aber warum hat sie unsern Correspondenten von 1829 nicht befriedigt? Weil »der vorherrschend düstere Stil weit eher zu einem Requiem passt«! Sollte man nicht glauben, jener Correspondent hätte nur jene paar Sätze aus dem »*Gloria*« und »*Agnus Dei*«, das »*Crucifixus*« (welches er doch nicht C-dur $^{4}/_{4}$ *Presto* wird gesetzt haben wollen?) und jenen allerdings unschönen Aufschrei im »*Sanctus*« in der Erinnerung behalten und alles Uebrige vergessen? oder jene Sätze hätten ihm doch, an eine ganz andere Art von Musik in den Kirchen Wiens gewöhnt, einen solchen Schauder eingeflösst, dass alles Uebrige, wo sich doch von der Düsterheit eines Requiems weit und breit wenig verspüren lässt, keinen Eindruck mehr auf ihn machte? Und zum Schlusse seines Referats, welches übrigens nicht mehr Raum als $17^{1}/_{2}$ Zeilen einer Blattspalte einnimmt, macht er noch die Bemerkung: »In den Fugen gewahrt man den vergossenen Angstschweiss.« So viel ist gewiss, dass die Mühe, welche jener Correspondent an diesen Bericht wendete, ihm keinen Schweiss gekostet haben kann.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

A. Instrumental-Musik.

(Fortsetzung.)

Gelangen wir zu den Publicationen für Clavier allein, so haben wir auf Werke und Unternehmungen aufmerksam zu machen, die das höchste Interesse aller Musikfreunde in Anspruch zu nehmen geeignet sind.

Die Firma Breitkopf und Härtel bringt im Verfolg ihrer vollständigen Beethoven-Ausgabe zum ersten Mal die bisher ungedruckt gewesenen, nur wenigen Kunstfreunden durch Abschriften bekannten Cadenzen dieses Meisters zu seinen Concerten, nebst zwei ebensolchen, die er zu dem D moll-Concert von Mozart geschrieben und hinterlassen hat (Preis complet in einem Hefte netto 1 Thlr. 3 Ngr.). Die Cadenzen zu seinen eigenen Concerten sind folgende: eine unvollendete, eine kurze und eine längere zum ersten Satze des ersten Concerts in C; eine sehr ausgeführte zum ersten Satz des zweiten Concerts in B, eine ebensolche zum ersten Satz des dritten Concerts in C-moll, eine kleinere und eine grössere zum ersten Satz, und eine kurze (wie er selbst für jeden Fall vorschreibt) zum Rondo des vierten Concerts in G. (Im Concert Nr. 5 in Es hat Beethoven bekanntlich zu den üblichen Cadenzen keine Gelegenheit gegeben.) Ferner enthält die Sammlung noch zwei Cadenzen zum ersten und letzten Satz des von Beethoven selbst für Pianoforte arrangirten Violin-Concerts in D Op. 61. — Wir brauchen nur an das hohe Interesse zu erinnern, welches bisher ungedruckte Compositionen Beethoven's erregen müssen, dann an die Verlegenheiten, in welchen sich mancher gute Künstler und besonders manche Künstlerin befand, wenn ein Beethoven'sches Concert zum öffentlichen Vortrag gewählt wurde, und entweder die Fähigkeit oder der Muth fehlte, selbst eine Cadenz zu machen, oder wenn von einem guten Meister keine solche aufzutreiben war, — um die Veröffentlichung der Original-Cadenzen höchst willkommen zu heissen

Da wir schon von Cadenzen sprechen, so sei hier auch noch sechs ebensolcher gedacht, welche Herr C. Reinecke (ebenfalls bei Breitkopf und Härtel) zu ediren im Begriff steht. Sie sind zu folgenden Concerten geschrieben: Mozart Nr 1 C-dur und Nr. 20 in D, Beethoven Nr. 3 in C-moll, J. S. Bach in D-moll, Mozart Nr. 16 in C, und Beethoven Nr. 1 in C. Erschienen sind von denselben bis heute die ersten vier. Herr Reinecke versteht es trefflich im Stil fremder Componisten zu schreiben und so dürften denn diese Arbeiten vielen Pianisten sehr willkommen sein.

Eine weitere und zwar höchst dankenswerthe Unternehmung der Herren Breitkopf und Härtel ist die eben im Druck begriffene Ausgabe einer Auswahl aus Domenico Scarlatti's (in den letzten Jahren bekanntlich ganz vergriffenen) Claviersonaten. Wie wir hören, hat Herr G. Nottebohm in Wien die Auswahl besorgt, und man kann somit gewiss sein, dass das beste und werthvollste der Compositionen dieses Meisters erhalten bleibt. Vorläufig sind 30 Nummern versprochen, die in 3 Heften (à 1 Thlr. 10 Ngr. und 1 Thlr. 15 Ngr.) erscheinen. Zwei dieser Hefte liegen uns bereits vor, und das Ganze wird demnächst vollständig sein. Wir warten daher mit einer eingehenderen Anzeige füglich bis zu diesem Zeitpunkte.

Noch eine weitere Sammlung, eine Anthologie von kleineren Stücken aus Werken verschiedener Musiker, wird aus demselben Verlag unter dem etwas seltsamen Titel »*Perles musicales*, Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon« herausgegeben. Sie zählt bis jetzt 35 Nummern (à 5—$12^{1}/_{2}$ Ngr.) und bringt Stücke sehr verschiedener Art von S. Bach, Mendelssohn, Schumann, Paradies, Reinecke, Eckert, Liszt, Klengel, O. Weil, Chopin und Jadassohn. Es sind mehrere wirklich ächte und höchst werthvolle »Perlen« darunter. Ob aber nicht auch einige unächte oder Glasperlen? Wir überlassen die Entscheidung am liebsten den Perlenfischern und Juwelieren, da wir möglicherweise in diesem kostbaren »Salon«-Artikel nicht ganz competent sind.

Wir gelangen zu selbständigen Editionen für Clavier zu zwei Händen durch ausschliesslich neuere und neueste Tondichter. Zuerst nennen wir zwei in ihrer Art sehr merkwürdige Variationenhefte von J. Brahms: Zwei Reihen von Variationen über ein und dasselbe Thema von Paganini Op. 35 (Verlag von Rieter-Biedermann, Preis jeden Heftes 1 Thlr.). Dieselben führen auch noch den Titel »Studien für Pianoforte« und stellen sich dadurch halb und halb auf instructives Gebiet. In der That scheint der Componist hier sich selbst und andern, die ihm in technischer Ausbildung nahe kommen, die schwierigsten Aufgaben haben stellen zu wollen, die man heute stellen kann; es dürften sich wenige Spieler finden, die jenen Schwierigkeiten gewachsen und sie mit künstlerischer Ruhe zu überwinden im Stande wären. Wie hoch der Werth dieser Hefte als Composition, als Kunstwerk, zu stellen sei, getrauen wir heute uns noch nicht zu sagen, da wir sie erst einmal vollkommen gut ausgeführt hören möchten. Dass sie in hohem Grade geistreich und interessant sind, brauchen wir den Kennern und Freunden der Brahms'schen Muse nicht erst zu versichern. Vielleicht ist es nur der Mangel an ruhigen und einfacheren Variationen in beiden Serien (von denen jede 14 Variationen bringt), der dem Ganzen einen etwas stark bravour- und virtuosenhaften Charakter giebt, der übrigens, wie wir glauben, ziemlich verschwinden dürfte, wenn sich an der Ausführung vier Hände auf einem oder zwei Pianoforte betheiligen

würden. Wir möchten eine solche Bearbeitung geradezu empfehlen. — Ferner sind zu nennen: acht Pianofortestücke von Woldemar Bargiel Op. 32 (Breitkopf und Härtel, Preis 1 Thlr. 7½ Ngr.). Dieselben scheinen uns zwar nicht auf gleicher Höhe mit seinen »Suiten« zu stehen, enthalten aber mehrere sehr reizende, auch einfache und liebliche Stücke, wegen welcher das Heft wohl angesehen zu werden verdient. Sie setzen keine allzugrosse Technik voraus und können von geschickten Dilettanten bewältigt werden. — Entschiedenes Formgeschick, interessante Combinationen, wenn auch nicht durchaus noble Gedanken enthält ein Heft »Drei kleine Concertstücke« (Die Jagd, Toccatina, Fuge) Op. 5 von dem in München sehr geachteten Componisten Joseph Rheinberger (Verlag von Breitkopf und Härtel, Preis 25 Ngr.). Die (blos zweistimmige) Fuge ist ein eigenthümliches Tonstück, das nicht gar leicht zu spielen ist; der Titel desselben dürfte angefochten werden können, und wäre »fugato« richtiger gewesen, da sich die Zwischensätze sehr frei gestalten und die Contrapunktik nicht bedeutend ist. Im Ganzen sei das Heft aber der Kenntnissnahme unserer Leser empfohlen. Die Stücke sind frisch, auch nicht ohne Geist erfunden und durchgeführt.

(Fortsetzung folgt.)

Münchener Musikleben.

5 Unsere erste Saison ist beendigt, und wir freuen uns Ihnen berichten zu können, dass sie uns des Schönen und Interessanten Viel und zwar durchgängig in recht achtenswerther Ausführung brachte. Zwar haben sich, wenn wir nicht die allwöchentlichen Symphonieconcerte unseres Tanzmeisters Gungl*) als hieher gehörig verzeichnen wollen, die musikalischen Genüsse diesmal wieder so ziemlich auf die Concerte der musikalischen Academie und die Walter'schen Quartettsoiréen beschränkt, neben welchen nur noch ein Concert des Oratorienvereins und eins des Violinisten Herrn Jos. Walter zu registriren ist; aber wollen wir das diesmal ganz vermisste Einsprechen fremder Künstler mit der tröstlichen Wahrnehmung verschmerzen, dass unsere inneren musikalischen Zustände noch lange nicht so faul sind, wie sie unlängst von einer Autorität, welche bis jetzt wohl zerstört, aber nichts aufgebaut hat, hingestellt wurden. Vor Allem ist uns der im Vergleich mit dem vorigen Jahr auffallend starke Besuch der Abonnementconcerte ein Beweis, dass jene viel zu idealen Doctrinen, nach welchen unser ganzes bisheriges Musiciren ein unzulängliches und verkehrtes wäre, in unsern gebildeten Kreisen keineswegs überzeugend gewirkt haben müssen. Auch war die Theilnahme der Zuhörerschaft ungezwungen und lebendig, man schied das Gute von dem Herrlichen, bewunderte dieses und war für jenes dankbar, und wenn auch jene Concerte nicht, wie von gedachter Seite eigentlich gefordert wird, academischen Vorlesungen nach einem infallibien System glichen, weil ja nicht jeder Spieler Academiker und jeder Zuhörer ein Kunstjünger oder Künstler sein kann, — so sehen wir in ihnen doch die guten Früchte einer guten Saat, für deren mühevolle Bestellung wir unserm Meister Lachner hiermit dem gebührenden Dank sagen.

An altbekannten und immer wieder mit neuer Bewunderung erfüllenden Werken brachten die Abonnementconcerte die gleich reizenden Symphonien in D-dur von Mozart und Beethoven, Mendelssohn's malerische Ouvertüren »Meeresstille und glückliche Fahrt« und zu den »Hebriden«, Weber's Arie aus Euryanthe »Wehen mir Lüfte Ruh'« und Beethoven's »Adelaide« (an welchen Gesängen unser von Lachner aufgefundener und unterrichteter Tenorist, Herr Vogl, seine schöne Kraft zum ersten Mal im Concert mass). Seltener vorgeführte Schätze aus dem älteren Arsenal waren: ein Duett voll unnachahmlicher Grazie aus Mozart's »*Il re pastore*«, womit die Damen Diez und Deinet ihre treffliche Coloratur bewährten, ein »Allelujah« für Sopransolo aus »Esther« von Händel und ein paar Schubert'sche Lieder (Frau Mangstl-Hetzenecker). Ausserdem machten an ihrer Stelle eine feurige Sopranarie aus Rossini's »Tell« (welche in der Oper gewöhnlich weggelassen wird) und ein Frauenterzett aus Spohr's »Zemire und Azor« eine gute Wirkung. An Novitäten für uns kamen von älteren Meistern: eine Cantate (E-dur) für Altsolo (mit Glasglocken in E und H) von S. Bach, eine merkwürdige Composition, deren Text vom Sterbeglöcklein handelt und deren naives Glocken-Accompagnement einem Componisten der Neuzeit vielleicht als allzu realistisch verdacht würde; eine Suite in H-moll für Streichinstrumente und Flöte (Ouvertüre, Rondo, Sarabande, Bourrée, Polonaise, Badinerie) von demselben Meister — in allen Sätzen, deren einer den andern durch Erfindung und feine Führung des Themas zu überbieten scheint, ein wunderbares Muster ächt Bach'scher Architektonik und Einheitlichkeit; Ouvertüre zu »Alfonso und Estrella« und Entr'act zur Oper »Rosamunde« von Fr. Schubert; schien uns erstere trotz ihrer Frische und Brillanz nicht gerade bedeutend, so bedauerten wir bei letzterem, welchem wir tieferen Gehalt zuerkennen müssen, unsere gänzliche Unkenntniss der genannten Oper; »*Marche religieuse*« von Cherubini, ein weihevolles Tonstück, dessen Stimmung dem Priestermarsch der Zauberflöte nahe kommt, während es diesen an Interessantheit der Instrumentalcombination noch weit überbietet. Von neueren Tonsetzern hörten wir zum ersten Mal: Symphonie in C-moll von Gade (so viel wir wissen zwar schon einmal aufgeführt, aber vor so langer Zeit, dass wir sie unbedenklich zu den Novitäten rechnen dürfen), Ouvertüre, Scherzo und Finale von Rob. Schumann, Suite Nr. 3 (F-moll) in 6 Sätzen (Präludium, Intermezzo, Chaconne, Sarabande, Alla Gavotta, Courante) von Franz Lachner, Ouvertüre zu »Dimitri Donskoi« von Rubinstein, und noch eine Gesangspièce »An die Nacht«, Phantasiestück für Altsolo und Orchester von Robert Volkmann. Begreiflicher Weise concentrirte sich das Hauptinteresse der Kenner und Musikfreunde auf jene drei grösseren Instrumentalwerke. Gade's Symphonie scheint uns zwar nimmermehr das enthusiastische Lob zu verdienen, welches ihm seiner Zeit von Mendelssohn und dem Leipziger Publicum zuerkannt wurde, denn dazu dürfte es ihm an positivem Gehalt, an Prägnanz der Motive, wie auch an dem rechten künstlerischen Maass fehlen, gleichwohl ist sie aber durch ihre nordisch sagenhafte Stimmung, welche sich selbst noch in dem rhythmisch monotonen und sehr lärmenden Finalsatz geltend macht, noch immer interessant und einer guten Aufführung, wie wir sie hier rühmen können, werth. Einen viel tieferen Eindruck machte trotz seiner Anspruchslosigkeit das Werk des immer geistreichen Schumann, welches wahrhaft das Verlangen nach baldigem Wiederhören rege macht und woraus wir namentlich das Scherzo als ein wahres Cabinetsstück hervorheben. Mit grosser Spannung und ebenso grossem Beifall nach jedem Satze wurde Lachner's dritte Suite aufgenommen. Sie reiht sich den beiden ersten, womit der Meister seine spätere Schaffensperiode so glücklich begonnen und allgemeines Aufsehen erregt hat, würdig an, während sich in ihr gegen jene vielleicht noch ein Fortschritt an Reife und Klarheit der Gestaltung wahrnehmen lässt. Dass unser Orchester das Werk unter des Componisten Leitung mit Vollendung spielte, ist kaum

*) Da diesem neuen Unternehmen unverkennbar die gute Absicht zu Grunde liegt, den Geschmack für symphonische Musik in weniger gebildeten Kreisen rege zu machen, wollten wir es vorläufig anerkennend erwähnen. Wie es sich künstlerisch gestalten wird, ist abzuwarten. Leider scheint der Eifer des Publicums mit dem Reiz der Neuheit schon etwas abnehmen zu wollen.

nöthig zu versichern. — Rubinstein's Ouvertüre zu »Dimitri Donskoi« ist ein Tonstück, welches seinen bei guter Ausführung vielleicht immer gesicherten Erfolg mehr seinem lebendigen, fast ungestümen Rhythmus und seiner glänzenden Instrumentirung als wirklicher Erfindung verdanken dürfte.

Ausserdem traten in diesen Concerten unser erster Violinist Herr Jos. Walter mit einem sehr dankenswerthen Concert von Viotti und ein Herr Carlyle Petersilea, der einzige Zugvogel, dessen Besuch jedoch ohne alles Aufsehen vorüberging, mit Andante und Rondo aus einem Chopin'schen Concert (Op. 11) auf. Herr Walter spielte, wie immer, vortrefflich.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Leipzig. Armen-Concert im Gewandhause. (Erster Theil: Ouvertüre zu Leonore Nr. 1 von Beethoven. Arie aus der Schöpfung »Auf starkem Fittiche« von Haydn [Frl. Asminde Ubrich aus Hannover]. Concert für die Violine von Litolff [Hr. Dreyschock]. Arie aus Semiramis von Rossini [Fräul. Ubrich]. Zweiter Theil: Clavier-Concert in C-moll von Beethoven [Herr Labor aus Hannover]. Lieder mit Pianofortebegleitung »Ich hör' ein Vöglein locken« von Mendelssohn, »Dem Herzallerliebsten« von Taubert [Frl. Ubrich]. Ouvertüre zu Genoveva von Schumann.)

S. B. Dieses Concert bot im Ganzen insofern mehr Interesse durch die Sololeistungen, als die betreffenden älteren und schönen Werke bekannt sind, das einzige ziemlich unbekannte aber, das Litolff'sche Concert, nicht schön genannt werden kann. Von den Solisten also erregte Fräul. Ubrich durch schöne, klangvolle, weiche Stimme, ersichtliche tüchtige Studien, deutliche Aussprache und einen edlen Vortrag besondere Aufmerksamkeit, die sich in lebhaften Beifallsspenden aussprach. Eine strenge Kritik würde noch manches auszusetzen haben. Die Arie von Haydn verlangt einen musikalisch präciseren und einfacheren Vortrag, auf der andern Seite tiefere Auffassung des Textes. Als Schwächen erschienen noch der Triller, dann die rhythmische Behandlung und eine gewisse Monotonie der Tonfarben. Die Rossini'sche Arie zeigte, dass die begabte Sängerin auch viel Anlage zur Coloratur hat, wenngleich letztere noch vollkommener gedacht werden kann. Mit den beiden Liedern (unter welchen das Taubert'sche uns seiner etwas coquetten und virtuosenhaften Haltung wegen am wenigsten gefiel) fand Frl. Ubrich so viel Theilnahme, dass sie noch ein drittes, »O Sonnenschein« von Schumann, zugab und unter allgemeinem Beifall schied. — Herr Labor, der in Wien seine ersten Studien gemacht hat, jetzt als Kammerpianist bei dem König von Hannover angestellt ist, und das Unglück hat, seit seiner Jugend des Augenlichts beraubt zu sein, stellte sich mit dem Beethoven'schen Concert als ein wahrer ächter Künstler dar. Erstaunlich ist unter den obwaltenden Verhältnissen die Sicherheit seines Spieles; noch mehr werth aber ist uns der künstlerische Ernst, von dem sein Spiel durchdrungen ist, sein ebenso verständiger und einfacher, wie warmer und seelenvoller Vortrag — Eigenschaften, die ihm sofort die Sympathie des Auditoriums, selbst ohne Rücksicht auf seine Person, verschafften. — Herr Dreyschock hatte sich von vornherein durch eine unglückliche Wahl seinen Erfolg erschwert. Das Litolff'sche Concert, ohne musikalische Gedanken, nur einen Wust von chromatischen Accorden mit vielem Blechgetöse enthaltend, ist zugleich mit Schwierigkeiten erfüllt, denen Herr Dreyschock nicht ganz gewachsen ist, und die vor Allem eine gewisse Keckheit und Kühnheit des Vortrags verlangen, die diesem Musiker ebenfalls nicht eigen sind. Das Publicum übte indess Nachsicht und war gutmüthig genug, Hrn. Dreyschock zu rufen.

— *y.* Im achten Concerte der Euterpe hörten wir zunächst an Orchesterwerken Schumann's Genoveva-Ouvertüre und Schubert's C dur-Symphonie, deren ersterer wir in der Reihe der Schumann'schen Productionen einen nicht unbedeutenden Rang anweisen, deren letztere auch diesmal — trotz einiger Wüstheit des Finale — ihren eigenthümlichen Zauber auf uns auszuüben nicht verfehlte. Beide Werke wurden in höchst anerkennenswerther, zum Theil glänzender und nur etwa hie und da allzu greller Weise ausgeführt. Ausserdem spielte Frau Sara Heinze das G moll-Concert von Moscheles, dann ein Nocturne von Chopin (Op. 15 Nr. 2) und eine Polonaise von Liszt (Nr. 2 in Es-dur) mit brillanter Technik und unter lebhaftem verdientem Beifalle. An den Gegenständen ihrer Vorträge konnten wir uns indessen, einiger wirklich schöner Partien des genannten Concerts und einzelner geistreicher Züge jener kleineren Pièçen ungeachtet, nur höchst bedingt erfreuen. Endlich wurde uns noch durch Herrn Rebling nebst einer Arie aus Mozart's »Don Juan« (»Ein Band der Freundschaft fesselt uns Beide«) Beethoven's Liederkreis »An die ferne Geliebte« vorgeführt. Das Auditorium hat diesen Vortrag wenigstens nicht ungünstig aufgenommen, von andern Seiten hat man denselben sogar mit grosser Auszeichnung hervorgehoben, da wollen **wir** es denn aus Achtung für die sonstigen Verdienste dieses Sängers vorziehen, lieber ganz stille zu schweigen, um einen allzu grell hervortretenden Contrast zu vermeiden. Nur dass dieser mit allen Theatermanieren am unpassendsten Orte durchwirkte Vortrag, wie geäussert wurde, dem kürzlich durch Herrn Gunz gebotenen vorzuziehen gewesen sein sollte: dagegen allein zu protestiren, können wir uns nicht enthalten.

Nachrichten.

Hamburg. Im letzten philharmonischen Concert spielte Joachim Spohr's E moll-Concert und Schumann's A moll-Phantasie. Der Beifall war, wie immer, ausserordentlich. Stockhausen sang die Leporello-Arie aus Mozart's »Don Juan« und Lieder von Rubinstein, Mendelssohn und Brahms. Von Letzteren aus Tieck's Magelone war namentlich das erste ungemein interessant. Die Orchesterwerke des Abends waren Mozart's C dur- (Jupiter-) Symphonie und Beethoven's Coriolan-Ouvertüre. — Am 23. Januar wurde Beethoven's neunte Symphonie und Mendelssohn's Walpurgisnacht unter Leitung der Herren Stockhausen und Grädener im neuen Sagebil'schen Concertsaal in einer Weise zu Gehör gebracht, die, was den gesanglichen Theil betrifft, auf's Neue den guten Ruf der Stockhausen'schen Singacademie bestätigte. Die Solisten waren Frl. Rosa Maodé von hier, Fräul. Pressler aus Berlin, Herr Schild aus Leipzig und Herr Stockhausen in der Walpurgisnacht, in der Symphonie Hr. Bletzacher aus Hannover. — Herr C. v. Holten, unser erster hiesiger Pianist, gab am 25. Jan. seine zweite Trio-Soirée, unterstützt von den Herren Boie, Schmahl und Lee. Das Programm bestand aus Schumann's D moll-Trio, Beethoven's Cello-Sonate C-dur, Variationen B-dur für Clavier allein von Schubert und Mozart's Es dur-Quartett. Herr v. Holten verbindet mit vollendeter Technik einen wahrhaft classischen Ausdruck, jeden Meister giebt er in der, demselben vollkommen gerecht werdenden Vortragsweise. Das Zusammenspiel liess an manchen Stellen zu wünschen übrig, da die andern drei Künstler sich an diesem Abend nicht in gewohnter Weise zeigten. — Das zweite diesjährige Abonnement-Concert des Cäcilien-Vereins unter Leitung des Hrn. Voigt fand am 26. Jan. statt und brachte ausser einer Reihe trefflich ausgeführter Lieder a capella, eine Symphonie von Haydn (B-dur), Zigeunerleben von Schumann mit Instrumentirung von Grädener, Chöre mit Orchester von Hauptmann, Mozart und Mendelssohn. Der ausgezeichneten Schule, welche sich der Verein unter der Leitung seines vortrefflichen Dirigenten zu erfreuen hat, verdanken wir bei jeder Aufführung den edelsten Kunstgenuss. — Johannes Brahms war hier einige Tage anwesend. — Am 28. Jan. hielt Herr v. Dommer seinen vierten Vortrag in dieser Saison. — Allabendlich wird jetzt Meyerbeer's »Afrikanerin« gegeben.

Basel. Die diesjährige Concertsaison brachte uns in ihrer ersten Hälfte bis Neujahr: A. Kammermusiksoiréen der Herren Musikdirector Reiter, Abel, Fischer und Kahnt. 1. (17. Oct.) Cherubini, Quartett D-moll Nr. 3. Bach, Sarabande, Menuett, Corrente aus der ersten Sonate für Violoncell. Schumann, Quartett Op. 41 Nr. 2. II. (31. Oc-

tober.) Schubert, Trio in Es (Clavier Herr Vallat aus Wiesbaden). Lieder mit Violoncell von Reiter (Frl. Rattmann). Beethoven, Quartett Op. 130. III. (14. Nov.) Beethoven, Quartett Op. 18 Nr. 6. Schumann, Trio in G-moll (Clavier Herr Stockhausen). Mozart, Quintett in C-dur. — B. Triosoirée der Herren Theod. Kirchner, Jean Becker und Hilpert. (16. Oct.) Beethoven, Trio Op. 70 Nr. 2. Violin- und Clavierstücke. Schumann, Trio in D-moll. (Das angekündigte Cello-Concert von Servais (!) blieb weg.) — C. Abonnement-Concerte der Concertgesellschaft unter Direction des Hrn. Musikdirector E. Reiter. I. (15. Oct.) Mozart, Symphonie C-dur mit der Fuge. Haydn, Arie aus der Schöpfung »Auf starkem Fittich« (Frl. Rohn vom Hoftheater in Mannheim). Beethoven, Leonoren-Ouverture Nr. 1. Herold, Arie aus dem Zweikampf (Frl. Kohn). Spohr, Adagio, Menuett und Finale aus dem Nonett Op. 31. Weber, Oberon-Ouvertüre. II. (29. Octbr.) Mozart, Zauberflöte-Ouvertüre. Schumann, Clavier-Concert (Frau Wilh. Szarvady-Clauss). Lachner, Arie aus Cath. Cornaro (Fräul. Rittmann). Cherubini, Medea-Ouvertüre. Gavotte variée, Notturno (F-moll), La chasse von Rameau, Chopin und St. Heller (Frau Szarvady). Beethoven, Symphonie F-dur Nr. 8. III. (12. Nov.) Haydn, Symphonie C-moll. Mozart, Briefarie aus Don Juan (Frl. M. Schröder). Mendelssohn, Melusinen-Ouvertüre. Rossini, Arie aus »Semiramis« (Frl. Schröder). Spohr, Adagio und Rondo des zweiten Clarinett-Concerts (Herr Andr. Lang). Zwei Lieder: Loreley von Liszt und »Er ist gekommen« von R. Franz (Fräul. Schröder). Boieldieu, Rothkäppchen-Ouvertüre. (Schluss folgt.)

In Eisenach sind nach dreijähriger Pause durch die Thätigkeit des Hrn. Musikdirector Hermann Thureau wieder »Symphonie-Concerte« zu Stande gekommen, von welchen das erste am 19. Novbr. v. J., das zweite am 2. Febr. d. J. stattfand. Wer die Schwierigkeiten kennt, die einem solchen Unternehmen in einer Stadt entgegenstehen, die kein stehendes Orchester hat, wird Hrn. Thureau für seinen Kunsteifer Dank wissen. Das erste Concert brachte Haydn's Militär-Symphonie, Mendelssohn's Ouverture zur »Heimkehr aus der Fremde« und eine Anzahl von Solopiècen für Gesang und Violine. — Im zweiten Concert, dessen Programm bereits einen bedeutenden Fortschritt zeigt, wurden ausser Gluck's Ouverture zu Iphigenie in Aulis, Mozart's Maurerische Trauermusik und Symphonie in D (ohne Menuett), vom Eisenacher Kirchenchor, der ebenfalls unter der Leitung des Hrn. Thureau steht und 64 Mitglieder zählt, Chöre a capella von Witzlav (14. Jahrh.), Palestrina, Bortniansky und Mendelssohn ausgeführt. Auch ein Männergesangsconcert fand statt, in welchem unter andern Chöre von Reinecke und Rietz zur Aufführung gelangten. — Möchte es Hrn. Thureau gelingen, den Sinn für gute Musik in der kleinen aber schönen und interessanten thüringischen Stadt aufrecht zu erhalten und zu vermehren!

Die Herren Maurin, Sabatier, Mas, Val. Müller und Th. Ritter in Paris haben einen Cyklus von 4 »Séances« für Instrumentalmusik angekündigt, welche ausdrücklich der Ausführung von Werken von S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn und Schumann gewidmet sind. Der erste Abend brachte Beethoven's grosses B-Quartett Op. 130, Mozart's F dur-Quartett und Beethoven's Clavierconcert in C-moll, wobei etwas seltsamer Weise das Accompagnement von doppeltem Quartett und Orgel (?Harmonium?) ausgeführt wurde. Warum wurde nicht lieber Kammermusik gewählt, ein Claviertrio, Quartett oder Quintett?

Der Verein für classische Kirchenmusik in Stuttgart brachte am 30. Jan. Händel's »Samson« zur Aufführung. Die Soli waren durch Stuttgarter Theaterkräfte besetzt.

Der Pianist und Componist Herr Doprosse hat Frankfurt a. M. verlassen und ist nach Coburg übergesiedelt, um sich dem dortigen Conservatorium des Herrn A. Pranz als Lehrer anzuschliessen.

Zur Berichtigung. Rückert war nicht 1789, sondern 1788 geboren. — Der in voriger Nummer angezogene Artikel in der Augsburger A. Ztg. ist nicht von Schletterer, sondern von Prof. Schafhäutl in München.

Miscellen.

Palestrina's Vorreden zu seinen Motetten. In deutscher Uebersetzung.

(Vergl. die Anzeige derselben in Nr. 1 und 2 d. Bl.)

1. Vorrede zum ersten Bande.

Dem Durchlauchtigsten Fürsten Hippolyt von Este, Presbyter der heil. röm. Kirche, Cardinal von Ferrara — zum Grusse von Johannes Petraloysius von Präneste.

Dass der Musik eine grosse Kraft beiwohne, die Gemüther der Menschen nicht allein zu erheitern, sondern auch zu beherrschen und sie, wohin man will, zu lenken, das haben schon die Weisesten unter den Alten sämmtlich behauptet, und die Sache selbst beweist sich alle Tage. Um so schärferen Tadel verdienen Diejenigen, die eine so grosse und vortreffliche Gottesgabe nicht blos zu eitlen Dingen und Possen, sondern sogar als ein Reizmittel zu stärkerer Erregung der Lüsternheit und Schlechtigkeit missbrauchen, als ob die Menschen nicht von Haus aus schon zu allem Schlimmen geneigt wären. Ich nun für meinen Theil habe schon in meiner Jugend solche Unsitte verabscheut und mich sorgsam in Acht genommen, dass nichts von mir ausginge, wodurch irgend ein Mensch schlechter und gottloser werden könnte. Desto mehr versteht es sich für mich von selbst, dass ich jetzt, in reifen und dem Greisenalter sich nähernden Jahren an demselben Grundsatze festhalte und was ich irgend besitze an Fähigkeit jener Art — wovon ich wohl fühle, dass sie nicht bedeutend ist — doch, so klein sie immer sein mag, gänzlich nur auf wichtige, ernste und eines Christen würdige Dinge verwende. Da ich dies für alle Zukunft zu thun entschlossen bin, so lege ich Dir, Durchlauchtigster Fürst, dieses Buch gleichsam als ein Pfand dieser meiner Gesinnung zu Füssen, in welchem ich eine nach den Hauptfesten des ganzen Jahres bemessene Auswahl von Gesängen niedergelegt habe, die in der Kirche aufgeführt zu werden pflegen. Dieser Sammlung werden, so Gott will und ich das Leben habe, noch andere gleicher Gattung folgen, die Dir zeigen mögen, dass die Wohlthaten, die Du täglich mir erweisest, einem Menschen zufliessen, der, wenn er auch sonst durch nichts sich auszeichnet, doch wenigstens kein nichtsnutziger Faullenzer ist.

Rom, den 7. Mai 1569.

2. Vorrede zum zweiten Bande.

Dem Durchlauchtigsten Fürsten, Wilhelm, Herzog zu Mantua, zum Grusse von Johannes etc. (wie oben).

Oft und viel habe ich, vortrefflichster Fürst, bei mir bedacht, auf welche Art ich wohl im Stande wäre, die ganze Verehrung, zu welcher ich Dir in hohem und ausgezeichnetem Maasse verbunden bin, aller Welt kund zu thun, und das mit um so grösserem Eifer und Fleisse, weil die Wohlthaten, die ich Dir verdanke, so gross sind, dass ich weiss, ich wäre von der schweren Schuld des Undanks auf keine Weise freizusprechen, wenn ich nicht mit allen Kräften mich anstrengen würde, jene Absicht auszuführen und jenen Zweck zu erreichen. Deshalb widme ich Deinem Namen diese geringen Gaben, in welchen Du auch die mit eingestreuten Erstlinge meines Bruders und meiner Kinder zu kosten nicht verschmähen wollest, damit Du recht deutlich erkennst, nicht ich allein, sondern mein ganzes Haus zolle Dir höchsten Dank. Mir wird dies zu desto grösserer Lust und Freude, weil ich diese Gesänge Demjenigen widme, der, wie in allen andern eines Fürsten würdigen Künsten, so auch in dieser sich auszeichnet. Die Welt soll wissen, was diese Gesänge irgend für menschliche Ohren Liebliches, Anmuthiges und Schönes haben, das sei gänzlich von Dir ins Leben gerufen und gefördert. Lebe wohl. (Ohne Datum.)

3. Vorrede zum dritten Band.

Dem allergnädigsten Fürsten, Alphons II., Herzog von Ferrara, Modena und Reggio, — zum Grusse von etc. (wie oben).

Als ich mich auf den Wunsch meiner Freunde entschlossen hatte, von den Gesängen, die im öffentlichen Gottesdienste gesungen werden, ein drittes Buch herauszugeben, so habe ich vor Allem Dich, allergnädigster Fürst, dazu ausersehen, diese Sammlung Dir zuzueignen und zu weihen. Denn nachdem ich viele Jahre lang dem durchlauchtigsten und hochwürdigsten Cardinal Hippolyt, seligen Angedenkens, alle Verehrung und Hingebung meines Herzens gewidmet habe, so ist mir wohl bewusst, dass ich eine grenzenlose Ehrfurcht dem ruhmvollen Namen Este (überhaupt) schuldig bin. Deshalb hat mir auch seitdem das Herz gebrannt von dem Verlangen, durch irgend ein Zeugniss meine tiefste Ehrerbietung gegen Dich darzuthun. Und da ich dies auf einem andern Wege nicht zu bewerkstelligen vermag, so ist meine Bitte, dass diese Arbeit, auf welche ich den höchsten Fleiss verwendet, in Deinem Namen an die Oeffentlichkeit gelange. An Dich geht darum meine innigste Bitte, Du wollest dies, mein Geschenk, so gering es auch ist, willig und gern entgegennehmen; hat doch auch Artaxerxes, der grossmüthige König von Persien, den Trunk reinen Flusswassers, in der Hand eines Bauern ihm angeboten, nicht verachtet, noch zurückgewiesen. Leb wohl, gnädigster Fürst; Gott der Allmächtige erhalte Dich lange auf Erden wohl und gesund. (Ohne Datum.)

Briefkasten der Redaction.

B. G. in *St.* Ihr Aufsatz beginnt in der folgenden Nummer. — *E. K.* in *G.* Aufgeschoben ist nicht aufgehoben.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 21. Februar 1866. **Nr. 8.** I. Jahrgang.

Zweifelhafte Stellen im Manuscript der Don Juan-Partitur.

B. G. Die gedruckte Partitur des Don Juan lässt an verschiedenen Orten Unrichtigkeiten theils in den Noten, theils in der Textunterlage mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit erkennen. Das Verlangen, über solche Punkte in's Klare zu kommen, war für mich die nächste Veranlassung gewesen, Einsicht der Quelle zu suchen, und Madame Viardot-Garcia hatte in freundlicher Güte mir während eines Aufenthalts in Baden-Baden zu Ostern v. J. gestattet, das Manuscript mit dem Druck zu vergleichen. Diese Vergleichung führte (abgesehen von den bereits durch Jahn gegebenen Berichtigungen) auf eine weit grössere Zahl von Fehlern als vermuthet war. Neben vielen falschen Noten in den Instrumental- und Singstimmen finden sich auch Lücken oder Einsatzverspätungen der Blasinstrumente, Ungenauigkeiten im Text, Ausfälle oder willkührliche Abänderungen von Vortragsbezeichnungen und Anderes.*)

Indess soll hier nicht ein Druckfehlerverzeichniss mitgetheilt werden. Der Zweck dieses Aufsatzes ist vielmehr, einige im Manuscript selbst zweideutige oder zweifelhafte Stellen zu besprechen und die von Jahn angeführten (in den Druck noch nicht übergegangenen) K ü r z u n g e n zur Verhandlung zu bringen.

Behufs der Citate werden die Seitenzahlen der gedruckten Partitur sowohl für die erste Ausgabe (Typendruck) als für die zweite (gestochene Platten) gegeben werden, in der Art, dass die von Klammern [ ] umschlossene Zahl immer die ä l t e r e Ausgabe angeht. (In den verschiedenen Clavierauszügen, für welche Seitenangaben nicht möglich sind, dürften sich die zu citirenden Stellen aus anderweitigen Andeutungen ohne grosse Mühe auffinden lassen.)

1) Zu Anfang der ersten Arie Anna's (»*Or sai*«), S. 90 [175], soll im Bass das erste Viertel des ersten Taktes*) aller Wahrscheinlichkeit nach nicht eine Note, sondern eine Pause sein. Allerdings sind im Manuscript Note und Pause so in- oder übereinander geschrieben, dass man nicht sogleich entscheiden könnte, was das Ursprüngliche und was Correctur ist, wenn nicht der Bau der ganzen Stelle Aufschluss gäbe; dieser Bau aber lässt kaum bezweifeln, dass die P a u s e gelten soll. Das verspätete Einsetzen des Basses ist für die ersten sechs Takte charakteristisch und würde sich im Anfangstakt bei Geltung der N o t e verwischen. Dass im letzten Takt des vorausgehenden Recitativs der Bass mit dem Dominant-Accord das *A* anschlägt, dem ein *D* folgen soll, spricht nicht gegen die Pause; der Grundton *D* ist durch Fagott und Horn vorerst hinreichend vertreten. Auch dass mit Beginn der Arie die Instrumente *piano* einsetzen, nachdem der auf *A* vorausgegangene Accord *forte* angeschlagen war, deutet auf die Pause weit mehr als auf die Note.**) — Bei der Wiederholung der Stelle, nach der Fermate, hat die gedruckte Partitur S. 92 [178] auf dem ersten Viertel wirklich eine Pause im Bass, und dies könnte man ohne Vergleichung mit dem Manuscript leicht für eine Bestätigung der eben

*) Einigemal scheint die Rücksicht auf die deutsche Textübersetzung zu Aenderungen an der Singstimme verleitet zu haben. Ein starkes Beispiel hiezu enthält die nachcomponirte Arie der Elvira (*Mi tradì*), wo überdies auch der italienische Text geändert ist. Dort nämlich heisst die Stelle vor der Fermate im M a n u s c r i p t so:

và, pal - pi - - tan - do. Mi tra-

*) Im ersten und zweiten Takt ist die Prim-Violine falsch gedruckt; sie hat die Sextole nicht mit *d a* auszuführen, sondern mit

d fis .

**) Bei genauerer Betrachtung der Manuscriptstelle glaubt man ihre Entstehungsgeschichte zu lesen. Die Note — sehr blass und mit ungemein grossem Kopfe — sieht gerade so aus, als wäre sie durch leichtes Auftippen mit der Fingerspitze oder mit schlechtem Löschpapier aus einer in gewöhnlicher Grösse frisch geschriebenen entstanden. Das Auftippen sollte ohne Zweifel ein Löschen sein. In den so erweiterten Kopf ist dann die Pause hineingeschrieben. (Gleich daneben ist ein Tintenfleck in ähnlicher Weise aufgetippt.)
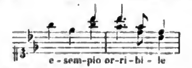
ausgesprochenen Ansicht halten. Allein diesmal ist die Pause falsch; Mozart's Bass heisst dort



Daraus folgt jedoch keineswegs, dass auch beim erstenmal die Note das Wahrscheinlichere sei. Die Sache liegt bei der Wiederholung insofern wesentlich anders, als jetzt der Bass nicht, wie am Anfang, das *D* in der zweiten Hälfte des Takts nachbringt, sondern sogleich nach *H* sich wendet, weil der zu Anfang zwischen dem A-dur und dem Einsatz der Singstimme liegende Takt (in D-dur) hier ausgefallen ist. (Ein für Mozart'sche Feinheit empfängliches Ohr wird sogleich finden, dass der Anfangstakt durch Wiederholung der Pause gewinnt. Das zweimalige Anschlagen des Grundtons im Contrabass, wie es gedruckt steht, klingt dort etwas platt.)

2) Aus Jahn's Werk (IV, S. 396, Note) weiss man, dass im Finale des ersten Acts zu Anfang des Menuetto, S. 137 [259], die Noten und Worte zu Juan's »*Meco tu dei ballare, Zerlina, vien pur quà*« in der Handschrift fehlen. Allerdings stehen auch keine Pausen dort, was aber nichts beweisen würde, da das Ausfüllen leerer Takte durch Pausen oft genug unterlassen ist. Etwas Unklares behält die Stelle dennoch. Jene Noten finden sich schon in einer Abschrift (auf der Musikalienbibliothek des Stuttgarter Hoftheaters), welche nach unzweideutigen Kennzeichen weit älter ist, als die gedruckte Partitur, von der sie nicht blos in der deutschen Textübersetzung abweicht. Im Prager Textbuch (S. 28 der neuen Veröffentlichung durch Sonnleithner) kommen die Worte »*meco tu dei ballare*« gar nicht vor; dagegen stehen dort die von Juan später noch zu singenden Worte »*il tuo compagno io sono, Zerlina, vien pur quà*« dem Aufruf Leporello's »*da bravi via ballate*« voran. Nach dem Ganzen der Handlung kann es das Natürlichere scheinen, dass Juan erst dann sich näher mit Zerlinen beschäftigt, wenn Leporello auf seines Herrn Geheiss (»*Abada tien Masettò!*«) sich an Masetto gemacht hat. Andererseits aber muss Juan rechtzeitig verhüten, dass sich Zerlina von Masetto oder einem andern Burschen zum Tanze führen lässt, und dann hätte er gleich anfangs seine vorläufige Aufforderung an sie zu richten, was keineswegs hinter Masetto's Rücken zu geschehen brauchte. Unmöglich wäre es also nicht, dass Mozart selbst später jene Worte dem Juan zugewiesen und nur versäumt hätte, sie in seiner Partitur nachzutragen. Volle zehn Menuett-Takte blos mit »stummem Spiel« und der dem Leporello anheimfallenden Neuordnung des Tanzes (»*Tu accoppia i ballerini!*«) auszufüllen, würde in der That gegen die Gewohnheit der damaligen Zeit sein, zumal in einem so durchaus belebten Finale.

3) Im Finale des zweiten Acts tritt, nachdem die Tafelmusik die Melodie aus Figaro gebracht hat, Elvira ein, und es entwickelt sich zwischen ihr, Juan und Leporello ein Terzett. Gegen Schluss desselben, S. 263 [470] (kurz vor dem Aufschrei, mit welchem sie die Bühne verlässt), ist ihrer Stimme im Manuscript durch zwei Takte eine zweite Form, wie zur Auswahl, beigeschrieben, nämlich:



Die höheren Noten scheinen die ursprünglichen zu sein, so dass die tieferen (im Druck stehenden) nur eine Accomodation an die Stimme einer Sängerin wären. (Auf eine Bevorzugung der höheren Lage dürften auch die doppelten Hälse hindeuten; die aufwärts gerichteten sind jedenfalls später zugesetzt, vielleicht um dem Missverständniss vorzubeugen, als sollten die tieferen Noten eine Correctur sein.)

(Fortsetzung folgt.)

Die moderne „grosse" Oper und die Musik im Concert.

Meyerbeer, Wagner und — Brahms.

E. R. Noch nie, so weit wir in die Kunstgeschichte zurückschauen, ist ein Fall vorgekommen wie der heutige, dass zwei fast gleichzeitige Künstler, von welchen der eine der erklärte Liebling des grossen Publicums in aller Herren Länder ist, während der andere in Deutschland wenigstens in einigen seiner »Musikdramen« vom grossen Publicum acceptirt und als der Prophet einer neuen Kunstepoche ausposaunt wird, doch alle beide (namentlich in ihren späteren Productionen, die aber die natürliche Consequenz ihrer früheren Bestrebungen sind) weder die musikalische, noch die dramatische, noch die ethische Analyse aushalten, und ihr ganzes Thun und Treiben, wenn es einmal einer ernstlichen Untersuchung unterzogen wird, sich nur nach der Peripherie, gleichsam durch Quantität, bemerklich macht, nach dem Kern zu aber vielfach inhaltlos und unkünstlerisch erscheint.

Und das sind auf beiden Seiten die Früchte übermässigen Ehrgeizes, der schon zu Lebzeiten die Palme der Unsterblichkeit erzwingen will, anstatt durch harmonische Ausbildung der Kräfte und harmonische Kunstleistungen sich dieselbe, wenn auch später, von selbst zufallen zu machen. Zwar gehen Beide ganz verschiedene, ja entgegengesetzte Wege; kommen aber, und vielleicht eben darum, da die Welt rund ist, auf dem entgegengesetzten Punkte, merkwürdig genug, wieder zusammen. Der eine kannte die Schwächen des ästhetisch ungebildeten Volks und benutzte sie klüglich, um seinen Thron darauf zu erbauen. Der andere umgiebt sich mit dem Schimmer psychologischer Tiefe der Erfassung seiner Objecte, und rechnet auf die »Geistreichen«. Beide aber blieben taub gegen die Einwendungen des guten Geschmacks und verfolgten rücksichtslos ihren Weg, der allerdings vielfach Bewunderung erweckt, schliesslich aber in Wildnisse und zu Abgründen führt, von wo keine Rückkehr möglich, wo unvermeidlich der (künstlerische) Tod erfolgen musste.

Sollten wir uns durchaus entscheiden, für welchen von beiden wir in unserem Innern mehr Sympathie aufzubringen vermöchten, wessen Fall uns mehr leid thäte, so würde uns die Wahl zwar schwer werden, weil wir bei beiden fast gleichviel anzuerkennen und auszusetzen haben, dennoch aber würden wir endlich den Namen Rich. Wagner nennen. Zwar spricht für Meyerbeer der Umstand, dass diesem Künstler mehr wirklich musikalisches Talent, Reichthum der Erfindung, Studium, allgemeinere, umfassendere Weltbildung eigen sind. Zwar spricht gegen Wagner jener dünkelhafte Radicalismus, der sich selbst einreden will, die wahre Kunst, der Stein der Weisen, sei erst von ihm erfunden und gefunden. Dagegen scheint uns ein Princip, und wäre es auch ein falsches, immer noch achtungswürdiger als die vollständige Principlosigkeit und das coquette Haschen nach dem Beifall Aller oder doch des grossen Haufens. Könnten wir von Wagner Das und Jenes völlig entfernen, was uns an seiner ganzen Natur und Kunst missfällt, so würden wir wohl nur mit grosser Achtung von ihm reden, während das grössere musikalische Talent Meyerbeer's uns wohl künstlerische Werthschätzung abnöthigt, uns aber nicht »Achtung« abzwingt, weil Talent eine Gabe Gottes ist, die man erhält, die man nicht sich giebt.

Es ist bei Componisten von Opern oder »Musikdramen« nicht möglich, den rein musikalischen Maassstab ausschliesslich anzulegen. Auch nicht einmal der allgemein künstlerische ist ausreichend; sondern: weil die Gattung sich nicht an einen speciellen ausgebildeten Sinn wendet, vielmehr an den allgemein künstlerischen, und noch darüber hinaus an die socialen und nationalen Bedürfnisse und Probleme, welchen sie in neuerer Zeit ihre Stoffe anpasst, so muss auch die Frage gestellt und beantwortet werden, in welcher Weise eine solche »Kunst« auf das Volk einwirkt, das Wort »Volk« im höheren und höchsten Sinne genommen. Nach so gestellter Frage kann denn die Antwort nicht anders lauten, als: beide Künstler, obwohl der eine auf »Verfeinerung«, der andere auf »Vertiefung« ausgeht, arbeiten schliesslich an der künstlerischen und allgemeinen Demoralisation, sie befördern durch die Rohheit ihrer Mittel die Rohheit des Geschmacks und Urtheils, folglich, wenn nicht glücklicherweise entgegengesetzte anderweitige Strömungen eine Stauung bewirkten, die Barbarei des Volkslebens überhaupt. Es lässt sich dies sowohl aus den mit Vorliebe gewählten Stoffen, wie aus der künstlerischen und musikalischen Gestaltung beider Künstler nachweisen.

Meyerbeer wählt seine Stoffe aus den grauenvollsten Momenten und Episoden der Geschichte, oder aus Fabeln und Erzählungen, in welchen die nichtswürdige Bosheit den breitesten Raum einnimmt und das Walten der Gerechtigkeit nur nebenbei, fast unverständlich und keinesfalls mit erhebendem Nachdruck hervortritt. Wem wird im »Robert« oder in den »Hugenotten« oder im »Prophet« für die ganze lange Reihe entsetzlicher Scenen durch das Ausklingen einer hellen und freudigen Stimmung Ersatz geleistet? Oder wer empfindet auch nur am Schluss lebhaft die Gerechtigkeit des dramatisch richtigen Ausgangs? Und ein solcher Gegensatz ist doch um so nöthiger, je tiefer man vorher in die Nacht teuflischer Bosheit oder des wilden Fanatismus untergetaucht wurde. Von den an den Haaren und aus allen Welttheilen herbeigezogenen, dazu läppischen oder die wahre Natur des Menschen in Frage stellenden Stoffen der »Dinorah« und der »Afrikanerin« wollen wir nicht einmal sprechen, die übrigens die vollständige Entartung des Kunst- und besonders dramatischen Urtheils im grossen Publicum herbeiführen müssen, das schliesslich nur mehr in's Theater geht um zu schauen: Teufelsspuk, Mord und Todtschlag, Prunk, lüsterne Balletttänze, Aufruhr und Bachanalien, Schlittschuhlaufen auf dem Theater, Thiere, wilde Menschen, schöne Gegenden, Giftbäume u. dgl. — nicht um zu hören und dem musikalisch-künstlerischen Ausdruck wirklich psychologischer Entwicklungen zu lauschen, der ebenso sehr das Ohr entzückt, als den Menschen im Ganzen befriedigt. Demgemäss handelt es sich auch in der Musik Meyerbeer's (wenn wir einige Partien des Robert und der Hugenotten ausnehmen) längst nicht mehr um consequenten künstlerischen Aufbau hehrer musikalischer Gebilde, sondern nur um die verschiedensten Lappen künstlich zugerichteter Effecte, die bunt aneinander gereiht und mühsam zusammengeflickt sind und deshalb nicht selten der Harlekinsjacke gleichen. Was für ein Kunsturtheil muss es aber sein, das durch beständiges Wiederholen solcher Producte dem Publicum octroyirt und eingepflanzt wird!

Ganz anders Wagner. Könnte man die Kunst Meyerbeer's als die aristokratische bezeichnen und sie den Ausschreitungen Jener im politischen Leben vergleichen, die im Gefühl der Macht und Mittel das Volk von oben herab irreführen, so ist Wagner der demokratische Künstler und seine Kunst der Ausfluss einer demokratisch erhitzten und irregeführten Anschauungsweise. Doch liegt dies im Ganzen mehr in seiner Musik, als in den Stoffen, welche letztere (wir müssen aber hier die späteren Opern, namentlich »Tristan und Isolde« ausnehmen) von ihm eine psychologische Anlage und Ausführung erhalten haben, die, Meyerbeer gegenüber, Achtung abnöthigt. Zwar benutzt auch er Sagen und Mährchen; innerhalb derselben bleibt er sich aber wenigstens getreu, und gestaltet die Personen und Situationen logisch und mit allem Ernst, so dass wir an ihre Wirklichkeit glauben können und die Illusion erhalten wird, dieses Haupterforderniss aller dramatischen Kunst. Fragen wir aber nach dem Grundgedanken, der in allen diesen »Dramen« sich unter verschiedenen Formen ausgestaltet, so ist es doch wieder ein rohes oder ein egoistisches und schliesslich barbarisches Moment, welches in seiner Entfaltung auch nur verderblich auf den allgemeinen Sinn wirken kann. Im Tannhäuser ist es die schroffe Gegenüberstellung der Aus-

artung sinnlicher Lust des Helden einerseits, und der Kirche andererseits, die dafür keine Versöhnung hat. »Siehst du«, wird hier gleichsam dem Volke verstohlen gesagt, »deine Priester haben kein Erbarmen, auch für die demüthigste, reuevollste Rückkehr, wenn es sich um ein Vergehen handelt, das ausserhalb ihrer Verzeihungstheorie liegt.« Im »Lohengrin« und im »Fliegenden Holländer« ist der Grundgedanke die Unfehlbarkeit des Mannes und die unbedingte Unterwerfung des Weibes, wodurch er zum Gott, sie zur Sclavin wird. Dieser Grundgedanke wird im Drama so auf die Spitze gestellt, dass man eher zum Zweifel an der Richtigkeit desselben, als zur Ueberzeugung gedrängt, dadurch aber auf das Aeusserste beunruhigt wird, so zwar, dass eine Einwirkung nach Seite der Wahrheit und Natürlichkeit der Empfindung, nach Seite der Gesundheit und Harmonie des Volks nicht die Folge sein kann, sondern nur eine romanhafte Ueberspannung eintritt, also Krankheit.

Dies Alles würde noch als ein fraglicher, ein in der Ethik und Aesthetik unentschiedener Punkt bezeichnet werden können, wenn Wagner in seiner Musik die bedenklichen Punkte des Stoffes nicht mit sichtlicher Vorliebe in ganz materieller Weise ausmalte und behandelte. An dämonischer Gluth der Farben, an Reiz- und Effectmitteln aller Art, an betäubendem materiellem Getöse, an plumper und geschmackloser Hervorkehrung der sinnlichen Partien seiner Stoffe (wir sprechen hier jedoch nicht vom dritten Acte des Lohengrin), überbietet er dann wo möglich Meyerbeer, und bewirkt durch das Imponirende, das seiner Musik in ihrer vorher nie gewagten Neuheit allerdings innewohnt, dass das grosse Publicum sich auch hierfür, und somit für die ganze Richtung theilweise gewinnen lässt und dadurch einen weiteren Anstoss zur Verrohung seines Geschmacks und Urtheils erhält.

Und so wäre denn in vollem Maasse eingetroffen, was die edelsten Geister deutscher Nation, was auch die ersten Musiker dieses Jahrhunderts, Mendelssohn und Schumann, zu einer Zeit ausgesprochen haben, wo jene beiden Opern-componisten im Zenith ihres Schaffens standen! Die einzige Zufluchtsstätte der reinen Tonkunst ist in Folge dieser Sachlage der Concertsaal geworden; hier sucht der Musikfreund seine Genüsse.

Nichts ist natürlicher, als dass von Seite Jener, die diese Consequenz ablehnen, allem dem Indolenz oder Widerstand und Spott entgegengesetzt wird, was jene traurigen Erscheinungen zu paralysiren sucht. Wir meinen besonders die Erneuerung und Pflege derjenigen Meister, die in ihren von allem Romanticismus freien, in keiner Weise angekränkelten Werken den wirksamsten Damm gegen das Ueberfluthen entfesselter Gewalten zu bilden geeignet sind. Wer hätte je beobachtet, dass die Opernfreunde um jeden Preis ein sonderliches Interesse an der Bach- und Händel-Ausgabe genommen, oder den deutschen Musikfesten ihre theilnahmvolle Aufmerksamkeit in anderem als gegnorischem oder spöttischem Sinne gewidmet hätten? — Aber auch jene stiller wirkenden Kräfte der Gegenwart, an welche die specielle Musikwelt ihre Hoffnungen für die Zukunft knüpft, sind von jener Partei, die ihren Himmel in der Oper sucht, in dem Augenblicke fallen gelassen worden, als man einsah, dass mit denselben vorläufig ein *»bruit«* nicht zu erzielen sei, und als dieselben sich nicht geneigt zeigten, ihre weitere Beachtung von Concessionen an die Tagesparole abhängig zu machen.

Dies führt uns auf einen jüngeren hochbegabten Künstler, der von der retrograden Partei verfehmt und von der progressistischen über die Achsel angesehen wird, dem aber ein durch Intelligenz nicht unbedeutender Anhang sich bereits gebildet hat, und der fast mit jedem neuen Werke neuerdings grosse Hoffnungen erweckt. Ohne sich an dem öffentlichen Leben anders als durch Kunstleistungen zu betheiligen, geht er anspruchslos und still seine Wege, trachtet seine Gaben auszubilden und zu erhöhen, hält sich an die Meister ohne seine Subjectivität zu opfern, versucht es nicht einmal, und mit Recht, Gebiete zu bebauen, wo nur bedenkliche Erfolge zu erhaschen sind, sondern schafft reine Musikwerke, die weder bethören und blenden, noch äusserlich aufregen wollen. Sein Name wird von allen Musikern, die noch Regsamkeit genug besitzen, um sich in eine neue Individualität zu finden, und hinlängliche Freiheit von jener Eitelkeit, der die eigenen Erfolge wichtiger sind, als das Höhere, das Andere leisten, mit Hochachtung, Liebe, ja Enthusiasmus genannt. Sein Name ist Johannes Brahms. Was er der Welt bisher geboten, enthält Schönes und Herrliches, wie es nach Schumann Keinem mehr gelungen ist und das viel zu wenig gewürdigt wird. Da ist all jenes geheimnissvolle Einspinnen in merkwürdige Tongestaltungen, die uns melodisch, rhythmisch und harmonisch gleichmässig fesseln: da ist jener deutsche Zug der Innerlichkeit und Herzlichkeit (wenn auch immerhin mit einiger deutschen Sprödigkeit verbunden); da ist jene Selbständigkeit, die nicht von fremdem und geliehenem Gute lebt; da ist Consequenz der Durchführung einmal angeschlagener Motive, Form, Noblesse, Haltung, contrapunktischer Reichthum — alles Eigenschaften, die man in ihrer Vereinigung heutzutage fast an sämmtlichen andern Componisten vermisst, oder die wenigstens in solcher Prägnanz bei Keinem hervortreten.

Sehen wir uns um, wie weit der Name Brahms in grössere Kreise eingedrungen ist, so müssen wir bemerken, dass das Häuflein seiner Freunde, die ihn verstehen und lieben, noch ziemlich klein sei. In einem Punkte ist Brahms selbst schuld. Fragen wir, wodurch R. Schumann sich in weiteren Kreisen bekannt, beliebt und gesucht gemacht hat, so sind es zunächst nicht seine Symphonien, Quartette und schwierigen Clavierstücke, sondern seine »Kinderscenen« und ähnliche leichtere aber poesiedurchtränkte Stücke. Warum schreibt Brahms nie etwas Einfaches für Clavier, das selbst Dilettanten so weit bewältigen

können, um die Schönheit darin zu entdecken? Wir sind ganz damit einverstanden, dass in ernsten Kunstproducten die moderne Technik anzuwenden sei (bis zu welchem Grade, und ob in naiver Weise oder in bewusster Absicht, das ist immer noch eine unbeantwortete Frage). So wenig sich aber Beethoven dadurch entehrte, dass er neben seinen grossen Sonaten, Concerten u. s. w. auch leichte Variationen, Bagatellen u. dgl. schrieb, so wenig es der Kunst eines Mendelssohn oder Schumann Eintrag that, wenn sie nicht blos für das Publicum der Concerte in grossen Städten, sondern auch für den bescheidenen Musikfreund schrieben, der nicht Zeit hat, seine Finger täglich zu allen Hexenkünsten zu dressiren, so wenig wird es einem Brahms schaden, wenn er einmal von dem hohen Parnass zu den in den Thälern und in der Ebene wohnenden Sterblichen herabsteigt, um ihnen Gelegenheit zu geben, sich ihm zu nähern, ihn von seiner menschlich einfachen Seite kennen zu lernen.

Wir verlangen von Brahms nicht, dass er als kleiner David die Goliathe unserer Theater »erschlage«. Aber wir hoffen und verlangen von seinem Talent, dass es den Concerten zu neuem Reiz verhelfe. Denn Neues fordert man auch hier mit Recht; das Neue aber soll auch wieder streng im Anschluss an die Meister stehen. Dieser doppelten Anforderung genügen heute nur sehr wenige, und Brahms scheint unter den wenigen der höchstbegabte.

Können die Concerte sich erhalten und im Publicum gesteigerte Theilnahme gewinnen, dann mag, wenn es so sein muss, die Bühne immerhin der Schauplatz künstlerischer Rohheit bleiben, und die Breter, welche die Welt bedeuten sollen, mögen zum Sarge für eine verkommene Kunst werden. Auch das Reich der Chinesen ist ein tausendjähriges!

Münchener Musikleben.

(Schluss.)

Das alljährliche Weihnachtsconcert war diesmal interessant durch die Einweihung der im Odeonssaale prangenden Orgel, einem Werk von Herrn Orgelbauer Frosch, welches allgemein befriedigte. Lachner hatte zu diesem Zweck die Instrumentation seines Psalmes für Männerchor (»Lobt Gott in seinem Heiligthum«) für Orgel mit Streich- und Blechinstrumenten umgesetzt und ein Präludium vorangeschickt, was sich sehr gut ausnahm, wie überhaupt der Psalm, von vier hiesigen Sängergesellschaften gesungen, von mächtiger Wirkung war. Hierauf folgte eine Bach'sche Cantate »Ich geh' und suche mit Verlangen« für zwei Soli, Sopran und Bass, mit Orgel und Streichorchester. Dieses herrliche Werk, so voll von Schönheiten, die des ächten Musikers Herz erfreuen, hatte einen harten Kampf zu bestehen, erstlich mit der Ungewohntheit an solche Kunsterzeugnisse, die in ihrer Innerlichkeit und einfachen Wahrheit nur durch sich selber sprechen, dann mit einer vielleicht verzeihlichen Antipathie gegen den der Cantate zu Grunde liegenden fade pietistischen Text, endlich mit der eigenen, selbst für Bach oft auffallenden Schwierigkeit der Intervalle, welche nur von unserer trefflichen Frau Diez überwunden wurde und den Laien das Verständniss erschwerte. Es war daher von Lachner klug berechnet, dass er, um für die auf diese Weise Unbefriedigten einen befriedigenden Schluss herbeizuführen, einen Choral von rührender Schönheit aus einer andern Cantate des Altmeisters anhängte. Herr Rheinberger erwies sich bei dieser Gelegenheit als ausgezeichneter Organist. Von der das Concert beschliessenden Cmoll-Symphonie von Beethoven haben wir nichts zu sagen, als dass sie wieder einmal zu einem enthusiastischen Beifallssturm hinriss.

Hatten wir im vorigen Jahre über das Quartett der Herren Walter, Closner, Thoms und Müller fast nur Schönes zu berichten, so müssen wir heuer zu unserm Lob den Mund noch voller nehmen und aussprechen, dass die Befriedigung, welche wir bisher bei dem Vortrag dieser Herren empfunden haben, diesmal gar oft in Entzücken übergegangen ist. Als wahre Grossthat bezeichnen wir vor Allem die (freilich durch 17 Proben erreichte) Bewältigung des Quartetts Cis-moll Op. 131 von Beethoven, wodurch dem gewählten Kreise von Zuhörern, der sich übrigens diesmal beträchtlich vermehrte, die Wunder dieses übermächtigen Werkes so recht nahe gerückt wurden. Nicht minder gelang das Mozart'sche Quintett in D-dur (wozu Herr Prückner, ein ebenfalls vortrefflicher Geiger, beigezogen war), welches durch himmlische Grazie sogar das vorausgegangene durchaus geistreiche Quartett (Es-dur) von Cherubini noch todtschlug. Ausser dem Trio in G-dur Op. 9 von Beethoven hörten wir noch die Quartette: in G-dur Op. 77 von J. Haydn, A-moll Op 125 Nr. 2 von Schubert (in seinen Ideen reich und originell), F-dur Op. 59 Nr. 7 von Beethoven, D-moll Op. 10 Nr. 2 von Mozart und G-dur Op. 64 von J. Haydn.

Das Concert, welches Herr Walter für sich gab, brachte ihm reichen Beifall, wenn auch weniger pecuniären Vortheil ein; die Glanznummern in demselben waren das wunderschöne Clavierquintett Es-dur Op. 44 von Rob. Schumann und das meisterlich vorgetragene G dur-Concert von Spohr.

Das Concert des Oratorienvereins brachte Schumann's »Paradies und die Peri« in einer für den Verein und dessen Dirigenten, Herrn Jos. Rheinberger, ehrenvollen Ausführung. Leider waren im Verhältniss zu der Schwierigkeit des Werkes sichtlich zu wenig Proben mit dem Orchester vorangegangen, auch bewährte sich der Museumssaal auf's Neue als unzulänglich für derlei Aufführungen.

Berichte.

Berlin. *R. W.* Unser Musikleben ist im neuen Jahre mehr der Quantität als der Qualität nach reich zu nennen. Namentlich sind es die männlichen und weiblichen Vertreter des Clavierspiels, die das quantitative Uebergewicht der Concerte auf ihre Seite ziehen. So schätzenswerth die Herren Tausig, Bendel und v. Bronsart als Techniker sind, so tüchtig Frau v. Bronsart und Frl. Falk spielten, volle geistige Befriedigung vermögen die Leistungen der Genannten nicht zu gewähren. Ein Glück, dass als Gegengewicht gegen das Abende lang währende Clavierspiel zu dem schon bestehenden Hellmich'schen Streichquartett ein zweites unter Führung des Herrn de Ahna, welcher sich zu unserm tüchtigsten Geiger aufgeschwungen, in's Leben getreten ist. Gerade die Keuschheit der Mittel des Streichquartetts und die unvergleichliche Literatur dieses Zweiges der Kammermusik sind recht geeignet, den Abirrungen des Geschmacks einen Damm entgegenzusetzen und ihn auf bessere Bahnen zu leiten. Die grössten Geschmacksverderber und Begriffsverwirrer haben sich auch wohlweislich vom Streichquartett fern gehalten, welches ihrer musikalischen Unzulänglichkeit, wie ihrer Verkehrtheit keinen Deckmantel gewährt hätte. — Ein zweites verdienstliches Unternehmen sind die Liederconcerte des Kotzolt'schen Gesangvereins.

Sie haben zum Zweck, das ein-, mehrstimmige und das Chorlied in künstlerischer Weise zu cultiviren und den zum grossen Theil nicht allgemein bekannten deutschen Liederschatz dem grossen Publicum zugänglich zu machen. Dass auch die alten Madrigale dabei Berücksichtigung finden, ist eine ebenso nothwendige als interessante Consequenz des leitenden Princips dieser Concerte. — Die Symphonie-Soiréen der kgl. Capelle brachten an zwei Abenden: Symphonie von Mozart Es-dur, von Beethoven B-dur und D-dur, von Schumann B-dur; Ouvertüren zu Ruy Blas, Freischütz, Medea und Demetrius von Vincenz Lachner, letztere als einzige Novität. — Die Singacademie führte die Schöpfung auf.

In der Oper gastirt, wie alljährlich, Frl. Artôt in bekannter Weise und in bekannten Partien, leichten französischen oder schlechten italienischen Genres. Eine sehr beachtenswerthe Kraft ist dem Institute in Frl. v. Edelsberg gewonnen, einer stimmbegabten Sängerin, die, eine Seltenheit heutzutage, etwas Tüchtiges gelernt hat und mit Wärme des Ausdrucks (? D. Red.) eine grosse dramatische Darstellungsfähigkeit verbindet. Ihr Orpheus und ihre Fides waren hochbedeutende Leistungen, welche aber nicht verhindern, dass sie sich auch mit Glück in Partien leichterer Art, wie »Angela« im schwarzen Domino und »Nancy« in Martha dem Publicum vorführt.

Die letzten Patticoncerte endlich sind diesmal unter Mitwirkung der Herren Brassin und Grützmacher über Berlin hingezogen, das mir aber schon ziemlich pattimüde vorkam, fast so müde, als es sich gegenüber den wieder aufgelebten Concerten der »Gesellschaft der Musikfreunde« verhielt, bei welcher Gelegenheit es durch seine Abwesenheit glänzte. Schumann's Musik zu Manfred, die in ihrer Totalität doch nicht genug Bedeutung für ihre Ausdehnung hat, und Beethoven's Phantasie mit Chor bildeten das erste Programm.

Noch zu erwähnen habe ich einen Cyklus von sechs Vorlesungen, mit denen der hiesige Tonkünstlerverein hervorgetreten ist. Die erste über »Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerks« von Herrn August Reissmann gehaltene war von grossem Interesse und fand bei der kleinen Hörerschaar allgemeinen und verdienten Anklang.

Leipzig. Concert der Pauliner. (Erster Theil: Psalm 93 von F. Hiller. Meeresstille und glückliche Fahrt, Chor von A. Rubinstein; der Gondelfahrer von Fr. Schubert [die Clavierbegleitung von C. Hausmann für Orchester eingerichtet]. Drei Clavierstücke von Chopin, Moscheles und St. Heller [Herr Labor]. Lieder am Clavier: Hirtenlied von Mendelssohn, »Ich muss nun einmal singen« von Taubert [Frl. A. Ubrich]. Zwei Lieder für Männerchor, »Auszug« von Weinwurm, »'s Herz« Volkslied von Silcher. »Im Herbst«, Text nach Anacreon, für Männerchor und Orchester von G. Vierling. Zweiter Theil: Veleda, Cantate für Männerchor, Soli und Orchester, Preiscomposition von J. Brambach. Sämmtliche Männerchöre zum ersten Mal vom Verein aufgeführt.)

S. B. Als das bedeutendste der zahlreich vorgeführten Novitäten erschien uns Brambach's »Veleda«, welches Werk nicht arm an Ideen, zugleich von gesunder Bildung ist, eine treffliche Verwendung der aufgebotenen Mittel darlegt, und darum im Ganzen einen sehr angenehmen Eindruck hinterlässt. Im Punkte der Charakteristik könnte Manches freilich genialer, zutreffender sein; Anderes büsst durch hinausgezogene Längen an Wirkung ein. Bis jetzt ist das Werk noch Manuscript; wir wünschen, dass es bald gedruckt vorliegen möchte, damit wir in der Lage wären, das vielfach Gelungene darin näher zu würdigen. — Von den übrigen Chor-Novitäten machten Schubert's Gondelfahrer, Silcher's Volkslied, Vierling's »Im Herbst« und Weinwurm's »Auszug« sehr gute Wirkung, während Hiller's Psalm und Rubinstein's Meeresstille weniger Anklang fanden. Hiller's Stück ist offenbar für einen grösseren Raum und stärkere Orchesterbesetzung berechnet; die wenigen Saiteninstrumente, die diesmal verwendet werden konnten, machten dem starken Blech gegenüber eine zu ungünstige Wirkung, als dass dem Stück ein Erfolg gesichert worden wäre, wie es ihn anderwärts gehabt hat (vergl. übrigens unsere Recension in der A. M. Ztg. 1864 S. 591). In Rubinstein's Chor wirkte der erste Absatz besser als der zweite, wo der Rhythmus in Monotonie verfällt. Schubert's Gondelfahrer mit Orchester statt Clavier zu begleiten, ist eine Impietät gegen den Componisten, der wohl gewusst haben wird, warum er das Clavier wählte. Der angewendete Tamtamschlag (wo vom Marktsthurm die Rede ist) erschien in seiner Vereinzelung als ein realistischer Effect. Vierling's Chor, den Mendelssohn'schen Antigonechören verwandt, würde einen weit günstigeren Eindruck gemacht haben, wenn die Instrumentirung (mit Janitscharenmusik) für den Gewandhaussaal nicht zu lärmend gewesen wäre. Der selbst dirigirende Componist hätte dies fühlen und die Instrumentirung der Localität gemäss modificiren sollen. — Von den in diesem Concert mitwirkenden Hannöverschen Solisten haben wir schon in der vorigen Nummer berichtet, und fügen blos bei, dass auch diesmal Labor's Auftreten mit Erfolg begleitet war. Das Taubert'sche Lied erschien uns abermals so geschmacklos, dass wir weder dem Componisten zur Composition, noch der Sängerin (die es übrigens keineswegs rein herausbrachte) zur Wahl gratuliren können. — An der Ausführung der »Veleda« waren ausser Frl. Ubrich u. a. auch noch Frl. Brenner und Herr Wiedemann betheiligt. Diese trefflichen einheimischen Kräfte sollten hier in Leipzig so öftere Verwendung finden.

Nachrichten.

F. P. An den öffentlichen Unterhaltungsorten Londons hallt zu Anfang des Jahres noch die Weihnachtszeit nach. Pantomimen vorzugsweise suchen die Neugierde der Menge so lange wie möglich zu fesseln. Nur schüchtern wagt sich hier und da ein wenig gefährliches Concert hervor. Die englische Oper schweigt gänzlich und »Alladin's Wunderlampe«, ebenfalls eine Weihnachtspantomime, füllt allabendlich ihren Platz aus. Mit dem ersten *»Monday popular-concert«* endlich nimmt das öffentliche Musikleben wieder eine ernstere Miene an. Dass das Verlangen nach gediegener Musik bedeutend genug ist, bewies auch diesmal der gefüllte Saal. Es ist dies bereits die achte Saison dieses Concertunternehmens, das immer mehr zu gedeihen scheint. Es sind für diese Saison bis zum 18. Juni 16 Abend- und 7 Morgenconcerte (an Samstagen) angezeigt. In der ersten Zeit spielte L. Straus, dann Joachim; der Cellist Piatti nimmt ebenfalls seinen gewohnten Platz wieder ein, ebenso der thätige L. Ries an der zweiten Violine. Das erste Concert, ein sogenannter »Beethoven-Abend«, brachte von dessen Compositionen Op. 74, Quartett in Es, Serenade Op. 8, die Sonaten Op. 12 in A und Op. 10 Nr. 3. Sims Reeves sang den Liederkreis und Adelaide; L. Straus an der ersten Violine zeigte wie immer den gediegenen Künstler. Eine besonders warme Aufnahme ward der Serenade, von der zwei Sätze repetirt werden mussten. Zum ersten Mal in diesen Concerten trat der Pianist Franklin Taylor auf und fand mit der verständigen und maassvollen Wiedergabe der beiden Sonaten (Op. 12 mit Straus) eine sehr ehrenvolle Aufnahme. — Im zweiten Concert wurde Beethoven's Septett, ein Quartett von Haydn Op. 76 in G und ein *Duo concertante* von Spohr aufgeführt. Letzteres, von L. Straus und Halle mit richtigem Verständniss gespielt und hier zum ersten Mal gehört, gefiel mit Recht sehr. Auch Haydn's reizendes Quartett erklang zum ersten Mal in St. James' Hall und fand in allen Sätzen ein sehr dankbares Publicum. — Die zwei Chorvereine, der ältere *»Sacred harmonic society«* und der jüngere *»National choral society«* rührten sich bereits ebenfalls. Ersterer führte Händel's »Samson« auf, in dem besonders der gefeierte Tenor Sims Reeves sehr gefiel; als nächste Production soll Haydn's »Jahreszeiten« gegeben werden. Der zweitgenannte Verein gab als wiederholte Weihnachtsproduction den »Messias« und später Mendelssohn's »Elias« mit dem »neuen« Tenor, wie der noch ganz als rohes Material sich bietende Tenor in zudringlicher Weise angezeigt ist. Die beiden genannten Vereine zählen jeder

gegen 700 Mitwirkende. Zwei neue Gesangvereine gebieten ebenfalls über stark besetzten Chor; der erste »*Concordia choir*« will sich nur mit Aufführung selten oder nie gehörter Meisterwerke befassen; der zweite »*Benedict's Choral society*« wird bereits am 13. Febr. mit dem Oratorium »Tobias« von Gounod sein erstes öffentliches Lebenszeichen geben. — Die »*Philharmonic society*« hat für ihr erstes Concert Schumann's »Paradies und Peri« bestimmt.

Paris. In der grossen Oper wurde Auber's Ballet-Oper »*Le Dieu et la Bayadère*«, wofür im Jahre 1830 Nourrit, Levasseur, Mme Damoreau und Mlle. Taglioni die Hauptrollen, mit Beifall wieder aufgeführt. Neben der leichten und graciösen übrigen Musik machte die als gross und feierlich geschilderte letzte Hälfte des zweiten Acts, die Brahma's Auftreten und Schlummer begleitende Musik, besonderen Eindruck. Ein neues Ballet »*Le roi d'Yvetot*« (desselben Sujets mit der auf Beranger's Lied arrangirten Oper Adam's) ging wenig beachtet vorüber. Die Musik von Labarre, mit Walzer-Einlage vom Fürsten Metternich, wird als lärmend und leer bezeichnet. — Das *Théâtre lyrique* gab Flotow's »Martha«, mit der jungen Schwedin Nilsson in der Titelpartie, zu wiederholten Malen unter grossem Beifall. Die letzte Rose, das Spinn- und Porterlied wurden da capo verlangt. Der Componist, der jetzt auch, mit Marie Cabel in der Hauptpartie, die bereits vor längerer Zeit geschriebene Oper »*Lydia ou la nuit des dupes*« zur Aufführung vorbereitete, leitete persönlich die letzten Proben und ersten Aufführungen. Eine neue vieractige Oper »*La Fiancée d'Abydos*«, ein durch Auber, Masse und Thomas empfohlenes Erstlingswerk von Adrian Barthe, wurde mit Theilnahme aufgenommen; ein reizendes Liebesduett und ein effectvoller Verschwörungschor wurden da capo begehrt. Die Musik lenkt in die ältere, einfach melodische Richtung der französischen Schule zwischen Boieldieu und Auber zurück, das Sujet ist auf Byron's »Braut von Abydos« gegründet, jedoch durch die üblichen Libretto-Einschiebsel zu einem ziemlich vulgären Operntexte auseinander gereckt.

Hamburg. Am 1. Febr. fand im Sagebiel'schen Concertsaale ein Orchester-Concert der philharmonischen Capelle unter Leitung des Herrn Stockhausen statt. Die Orchesterwerke waren: Ouverture zu König Lear von Berlioz, Ouverture zu Hamlet von Gade und Beethoven's 7. Symphonie, die sämmtlich mit Feuer und Schwung ausgeführt wurden. Hr. Stockhausen trug ausserdem noch zwei schottische Lieder von Beethoven und Hr. Carl v. Holten Chopin's Fmoll-Concert vor. — Die vierte Quartett-Unterhaltung der Herren Boie, Lee, Schmahl und Hohnroth am 2. Februar brachte: Haydn Quartett D-dur, Schumann F-dur und Beethoven G-dur. Das Schumann'sche Quartett liess an Feinheiten im Einzelnen zu wünschen übrig. — Die »Afrikanerin« wird wöchentlich fünfmal gegeben; man bewundert begreiflicher Weise nur die Ausstattung; die Musik hinterlässt keine nachhaltige Wirkung, die ersten Acte namentlich sind sehr langweilig, es ist überhaupt so viel gestrichen als nur irgend möglich war.

Basel. (Schluss.) IV. (26. November.) Mendelssohn, Symphonie A-moll. Paganini, Violinconcert (Herr A. Wilhelmj). J. S. Bach, Suite in D-dur. Volkslieder: »Bei nächtlicher Weil« und »In stiller Nacht« für Chor von Joh. Brahms. Ungarische Lieder von Ernst (Herr Wilhelmj). Spontini, Cortez-Ouvertüre. V. (10. Dec.) Cherubini, Ouverture zum Wasserträger. Mozart, Arie der Susanna aus Figaro (Fräul. L. Chüden vom Stadttheater in Freiburg). Marsch (Op. 40 Nr. 5) für Clavier zu vier Händen von Fr. Schubert), orchestrirt von F. Liszt. Lieder (»Das erste Veilchen«, »Auf Flügeln des Gesanges«) von Mendelssohn (Frl. Chüden). Beethoven, Symphonie A-dur Nr. 7. VI. (17. Dec.) Mozart, Divertimento in D-dur für Quartett und Hörner (mit Weglassung des zweiten Menuett). Brahms, Der Jäger und Maria's Kirchgang aus den Marienliedern für Chor. Berlioz, »Die Flucht nach Egypten«, für Tenor-Solo, Chor und Orchester. Schubert, Symphonie in C-dur. — D. Concert des Herrn Joh. Brahms. (19. Nov.) Clavier-Quartett A-dur Op. 26 von Brahms (Componist, Musikdirector Hegar aus Zürich, Abel und M. Kabut). 32 Variationen Nr. 36 C-moll von Beethoven (Herr Brahms). 3 Gesänge für Frauenstimmen mit Harfe und Hörnern aus Op. 17 von Brahms. Schumann's Phantasie in C-dur Op. 17 (Herr Brahms). 2 Müllerlieder von Schubert. Mit Lust thät ich au-reiten — Bei nächtlicher Weil — In stiller Nacht — aus den Volksliedern für Chor von Brahms. Zwei ungedruckte Impromptus von Schubert. Marsch (Op. 121 Nr. 2), ursprünglich 4händig von Schubert (Hr. Brahms). Die angekündigte chromat. Phantasie von Bach musste wegbleiben, da der erste Theil des Concerts bereits zwei volle Stunden in Anspruch genommen hatte.) — E. Concert zum Besten der Wittwen-, Waisen- und Alters-Casse des Orchestervereins. (5. Nov.) Raff, Introductionsfuge, Adagietto und Marsch aus der Suite Op. 101. Lieder für Männerchor: »Sonntagslied« von Krentzer und »Ehre sei Gott« von Hauptmann (von der Liedertafel gesungen). Beethoven, Symphonie in C-moll Nr. 5.

Aufführungen und Concerte der letzten Wochen. In Aachen Händel's »Samson«. In Bielefeld Schumann's »Der Rose Pilgerfahrt«. In Cassel historische Claviervorträge des Hrn. Mortier de Fontaine. In Bremen M. Bruch's Fritjof-Sage zweimal (von der alten und von der neuen Liedertafel). In Landsberg (Preussen) Händel's »Samson« (im Wesentlichen nach der Originalpartitur). In Wien drei Concerte von Fr. Schumann. In Weimar und Leipzig Meyerbeer's »Afrikanerin« zum ersten Mal und wiederholt. In Hannover durch Jaell in einem Abonnementconcert ein neues Concertstück von F. Hiller (nach der Niederrheinischen M. Ztg. mit stürmischem Beifall aufgenommen, nach den Signalen mit wenig Erfolg [!]). In Frankfurt Mozart's Oper »Zaide« (zur Geburtstagsfeier). Im Cölner Stadttheater zum ersten Mal »Der vierjährige Posten«, Oper von J. Seiss. In Ulm ebenso »Der Schneider von Ulm«, Oper von Pressel.

Fél. David folgt einer Einladung nach Petersburg, wo er, auf besonderen Wunsch des Kaisers, die »Wüste« und »Columbus« aufführen wird. Die Oper bereitet eine neue Oper Flotow's »Naida« zur Aufführung vor.

Der englische Baritonist Santley gastirte in der Scala zu Mailand mit grossem Erfolg; gleich beim ersten Auftreten als Graf von Luna (Trovatore) nahm er das Haus im Sturm.

Max Bruch's »Loreley« wird, mit Fräul. Tietjens in der Titelrolle, demnächst zu London in Scene gehen.

Die Sängerin Th. Tietjens legte am 13. Jan. den Grundstein zu einem neuen, auf 30,000 Pfd. St. Actien zu erbauenden Theater in Liverpool.

Th. Drobisch in Dresden hat auf den weiland so berühmten Capellmeister Adolf Hasse und seine Gattin Faustina einen Operntext verfasst und zur Composition angeboten.

Die von dem verstorbenen Musikverleger Dr. Arnold in Elberfeld begonnene Sammlung mit Clavierbegleitung versehener deutscher Volkslieder aus alter und neuer Zeit wird von Prof. Heinr. Bellermann in Berlin fortgesetzt.

Leipzig. Am Stadttheater fand am 12 d. M. die erste Aufführung der »Afrikanerin« statt, und ist dieses nachgelassene Werk Meyerbeer's seitdem jeden zweiten Tag wiederholt worden. Prachtvolle Decorationen und künstliche Maschinerien haben natürlich auch bei unserm Theaterpublicum den erforderlichen Erfolg gehabt. Mit einem näheren Bericht haben wir uns nicht beeilen zu müssen geglaubt, da die Leser dieser Zeitung, in der Mehrzahl auch Leser der Vorgängerin dieser Blätter, durch Berichte aus Paris und Berlin bereits so ziemlich *au fait* gesetzt sind, und ja auch aus den vielfachen Berichten aller möglichen Zeitungen ein Urtheil schöpfen können. Wir wollen es jedoch nicht verreden, dass wir nicht unsere eigenste Meinung über diesen Schlussstein des Meyerbeer'schen Opern-Gebäudes noch einmal in Kürze darlegen. *S. B.*

— Die Leipziger Liedertafel veranstaltete im Hotel de Pologne am 9. Februar d. J. eine Production mit folgendem Programm: Erster Theil: Ouverture und Chor (Strahl des Helios) aus Antigone von Mendelssohn. *Ave Maria* von Ed. Köllner. Morgenlied von Jul. Rietz. Arie von Beethoven (für Clarinette transscribirt), vorgetragen von Herrn Musikdirector Bendix. Das Liebesmahl der Apostel, eine biblische Scene für Männerstimmen und Orchester von Richard Wagner. — Zweiter Theil: Introduction aus der Oper »Die Belagerung von Corinth« von Rossini. Volkslied (»Der Schweizer«) von Silcher. Lied vom Scheiden von Speidel. Variationen für zwei Clarinetten von Hoffmann, vorgetragen von den Herren Landgraf und Bendix. Sturmesmythe von Fr. Lachner.

Zeitungsschau.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung brachte in ihrer zweiten Nummer einen Bericht aus Cöln über die erste Aufführung der »Afrikanerin«. Wir heben folgendes Curiosum heraus. »Die »Afrikanerin« stellt uns den ganzen Meyerbeer eben so dar, wie wir ihn aus jenen Meisterwerken haben kennen und schätzen lernen, er ist darin derselbe mit allem Bewundernswerthen und Wunderlichen, allem Inspirirten und Raffinirten, in Begeisterung Geschaffenen und durch Reflexion Erkünstelten, allem wirklich Schönen und gesucht Effectvollen, allem dramatisch Wahren und auf Schein und Glanz für den Moment Berechneten — kurz, die »Afrikanerin« zeigt uns von Anfang bis Ende den Dahingeschiedenen in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und erzeugt in unserm Innern eine neue Anerkennung seines Genies und eine mit Wehmuth gemischte Erinnerung an den grossen Meister.« Wunderliches, Raffinirtes, durch Reflexion Erkünstelltes, gesucht Effectvolles, auf Schein und Glanz für den Moment Berechnetes — und doch Genie und grosser Meister? !

ANZEIGER.

[40] Classische und moderne

PIANOFORTE-MUSIK.

Bibliothek vorzüglicher Pianofortewerke

von J. S. Bach bis auf die neuesten Zeiten.

Unter diesem Titel kündigen wir das Erscheinen einer Sammlung an, welche eine sorgfältige Auswahl der vorzüglichsten Werke unsres reichen Musikalien-Verlags, so wie neue Erwerbungen, in eleganten Bänden, denen unsrer Beethoven-Ausgabe ähnlich, zu billigen Preisen darbieten wird.

Alle bedeutenden Componisten seit den Zeiten des grossen Bach sollen nach und nach in dieser Sammlung Vertretung finden. Jeder Band wird Werke verschiedener Zeiten und Autoren enthalten und, wie er sich als Theil in die Reihenfolge des Ganzen einfügt, so auch als ein Ganzes — als ein werthvolles Album — erscheinen.

Der Umfang eines Bandes wird durchschnittlich 100 Seiten Hoch-Musikformat betragen, sein Inhalt den Werth von 5 bis 6 Thalern nach den herkömmlichen Preisen der einzelnen Stücke darstellen.

Der Preis eines Bandes ist 2 Thaler, das Dargebotene wird daher, und zwar mit Einschluss des Einbandes, den dritten Theil des Preises der Einzelausgaben kaum übersteigen.

Bis auf Weiteres gedenken wir jährlich sechs solche Bände herauszugeben. Der erste Band, welcher heute erschienen ist, enthält folgende Werke:

Nr. 1. **Bach, J. S.**, Phantasie. Cmoll.
- 2. **Scarlatti, D.**, Sonate. Amoll.
- 3. **Haydn, J.**, Sonate. Esdur. Nr. 1.
- 4. **Mozart, W. A.**, Adagio. (Aus den 12 Clavierstücken, Nr. 9.)
- 5. ——— Gigue. (Aus derselben Reihe, Nr. 11.)
- 6. **Beethoven, L. v.**, Andante in F. (Aus den kleinen Stücken für das Pianoforte, Nr. 10.)
- 7. ——— Variationen über den russischen Tanz aus dem Ballet: Das Waldmädchen.
- 8. **Field, J.**, Reviens, Reviens. Cavatine.
- 9. **Chopin, F.**, Rondo. Op. 16.
- 10. **Rubinstein, A.**, Serenade. Op. 22. Nr. 1.
- 11. **Mendelssohn Bartholdy, F.**, Spinnlied aus der Heimkehr aus der Fremde. Op. 89.
- 12. ——— Nachtmusik aus demselben Werke.
- 13. **Schumann, R.**, Zwischenactmusik aus Manfred.
- 14. ——— Rufung der Alpen-Fee, aus demselben Werke.
- 15. **Thalberg, S.**, Lacrymosa, tiré du Requiem de Mozart. (Aus l'Art du Chant appliqué au Piano. Op. 70 Serie I. Nr. 5.)
- 16. ——— Duo des Noces de Figaro, Opéra de Mozart. (Aus demselben Werke.)
- 17. **Kalkbrenner, Fr.**, La femme du marin. Pensée fugitive.

Diese Inhalts-Anzeige wird das Obige am sichersten bestätigen; die folgenden Bände werden ähnliche Zusammenstellungen enthalten.

Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Subscription auf unsere Sammlung, so wie Bestellung auf einzelne Bände derselben an.

Leipzig, am 15. Februar 1866.

Breitkopf und Härtel.

[41]

Neue Musikalien

im Verlage von

J. N. Dunkl in Wien.

	fl.	kr.
Bach, Otto, Op. 11. **Lieder und Gesänge** für 1 Singstimme mit Pianoforte	1	30
Goldmark, K., Op. 12. **3 Clavier-Stücke** à 4 ms. Nr. 1	—	80
- 2	—	50
- 3	—	70
—— Op. 13. **Ouverture zu Sakundala** in Partitur	3	30
—— —— für Pianoforte à 4 mains	2	25
—— —— — — à 2 mains	1	32
Graf, W., Op. 11. **Hussiten-Lied** für Pianoforte	1	20
Holstein, Fr. von, Op. 17. **Scherzo** für Pianoforte	—	80
Köhler, L., Op. 139. **100 melodische Uebungsstücke** für Pianoforte à 2 mains (**Netto**)	4	—
—— Op. 139. Einzeln, Heft 1—4 à	1	60
—— Op. 141. **100 melodische Uebungsstücke** f. Pianoforte à 4 mains, Heft 1—13 à	1	—
Liszt, Franz, Graner Fest-Messe für Pianoforte zu vier Händen von M. Mosonyi	5	—
Nawratil, C., Op. 4. **Variationen** über ein norwegisches Volkslied für Pianoforte	1	20
Savenau, Ritter C. M. v., Op. 10. **6 Phantasie-Stücke** für Pianoforte. Heft 1. 2 à	1	—
Weidner, J., Op. 3. **Allegro** für Pianoforte	1	—

[42] In Commission des Verlages der **Lutze**'schen Klinik zu **Coethen** erschien soeben:

Waldeinsamkeit

Gedicht von *Heinrich Leuthold*

componirt von **Wolfgang Vierthaler.**

Preis 10 Sgr.

[43] **Verlag von**

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

STEPHEN HELLER.

Op. 93. Deux Valses pour le Piano. Nr. 1. 2 à 22½ Ngr.

Op. 98. Improvisata für das Pianoforte über die Romanze »Fluthenreicher Ebro« aus Robert Schumann's Spanischen Liedern. 1 Thlr.

Op. 105. Drei Lieder ohne Worte für Pianoforte. 22½ Ngr.

Prière Andante pour le Piano, à 2 mains 17½ Ngr. — à 4 mains 20 Ngr.

[44]

Musikalien etc.

liefert auf Bestellungen prompt und zu den billigsten Bedingungen die Buch- und Musikalienhandlung von **D. H. Geissler in Leipzig**, Königstrasse 24.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Preis: Jährlich 6 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

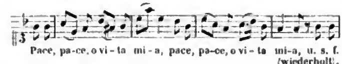
Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 28. Februar 1866. **Nr. 9.** I. Jahrgang.

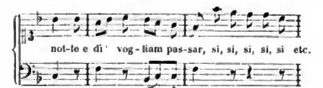
Zweifelhafte Stellen im Manuscript der Don Juan-Partitur.

(Fortsetzung.)

4) Jahn führt an (IV, S. 400, Note), bei Zerlina's erster Arie (*Batti, batti*) sei im Manuscript Takt 7 und 8 vom Ende an gezählt gestrichen. Diese Kürzung müsste etwas Befremdliches haben, obwohl sie blos eine Wiederholung beseitigt; denn eben durch den Wegfall dieser Wiederholung lautet der Schluss der Singstimme knapp und abgebrochen. Nun hat sich zwar die Angabe als ein Versehen in den Zahlen des Notizenbuchs erwiesen; allein die wirkliche Kürzung ist noch auffallender. Es ist nämlich (während die obenerwähnten zwei Takte verschont geblieben sind) eine ganze Seite des Manuscripts (8 Takte) durchstrichen, wodurch ein noch nicht vorgekommener Bestandtheil der Composition ausfiele. Der Strich tilgt die Stelle:



so dass es heissen würde:



Ueberschaut man den ganzen ⁶/₈-Satz, der bis dorthin in der Singstimme nur zweimal eine kurze Achtelspause hat und mit der wiederholten Sechszehntelfigur einen gewissen Aufschwung nimmt, so fühlt man die Nothwendigkeit eines ruhigeren Zwischensatzes vor dem »*si, si, si*«; wenn dieser fehlt, nimmt der Gesang eine athemlose Hast an; die ganze Architektonik des Abschnitts ist gestört. So kann Mozart es nicht gewollt haben.

5) Zwei andere von Jahn (IV, S. 379, Note 81) angegebene Kürzungen betreffen die Geisterscene des zweiten Finale. Die erste streicht S. 274 und 275*) [485 und 486] die fünf Takte nach Juan's erstmaligem [Notenbeispiel: par-la]. Was dadurch ausfällt, ist musikalisch von Bedeutung, obwohl die Worte entbehrt werden könnten. Verloren geht die zweite, weit nachdrücklichere Aufforderung des Geistes an Juan zu achtsamem Anhören; verloren geht die Wiederholung der in der Scala auf- und ablaufenden Figur, die (mit Jahn zu sprechen) »wie unheimliches Windessausen ein fröstelndes Grausen hervorbringt«; verloren geht endlich die Fortsetzung der »zähnklappernden Triolen«, in denen Leporello seine Angstworte spricht, und damit ist der Faden zerrissen, auf welchem an diese Triolen die nachher in den Violinen und Bratschen auftretenden Triolen sich anreihen.
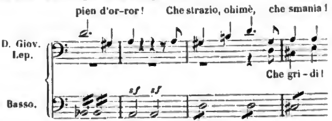
Die zweite Kürzung nimmt die vier Takte weg, welche S. 277 [488] auf Leporello's Worte »*tempo non ha, scusate*« folgen, so dass die beiden letzten Sylben (*-sate*) in den Takt übertragen sind, in welchem der Geist sein »*Risolvi!*« beginnt. Dieses *Risolvi* verliert dadurch seine eigentliche Bedeutung, da Juan's zögernde Zwischenrede (»*a torto di viltate tacciato mai sarò*«) ausfällt. Mit ihr fällt auch jene murmelnde Figur der zweiten Violine weg, welche sich bereits im 13. und 14. Takt der Ouvertüre hören liess, dann in der Geisterscene selbst allerdings schon vorkam (12 Takte nach dem Anfang des *Andante*), jetzt aber in veränderter Färbung erscheint, indem sie aus D-moll nach B-moll versetzt ist und die gehaltenen Töne der getheilten Violen neben sich hat.

Was soll den Componisten zu diesen beiden Kürzungen veranlasst haben? Bei der zweiten lässt sich ein Grund gar nicht denken. Bei der ersten könnte man etwa sagen, der Geist habe nicht nöthig gehabt, sein »*Parlo, ascolta*« zu wiederholen, weil Juan schon geantwortet hat: »*parla ascoltando ti sto*«. Allein einem solchen fast pedantischen Bedenken dürfte Mozart doch kaum zugänglich gewesen sein;

*) Die in der eben citirten Note Jahn's stehenden Seitenzahlen 273 und 274 beruhen auf einem Druckfehler.

es ist sogar wahrscheinlicher, dass er die Wiederholung der Worte mit bestimmter Absicht eintreten liess. Die erste Antwort Juan's lautet nämlich ziemlich unsicher und zerstreut, namentlich wenn man die Form der Begleitung in den Violinen und Violen mit in Betracht zieht; darauf erneuert der Geist seinen Anruf mit wesentlich gesteigerter Betonung, und nun antwortet auch Juan in fester entschiedener Haltung.

6) Eine dritte Kürzung war im *Più stretto* vorbereitet, aber nicht ausgeführt. Nach Juan's Worten »*di foco pien d'orror*« S. 284 [496] steht im Manuscript am Ende des ersten vom Chor der Höllengeister gesungenen Taktes oben das Zeichen Ø, und dasselbe Zeichen kehrt nach 9 Takten wieder. Dies kann nur auf einen innerhalb der beiden Zeichen allerdings ausführbaren Strich deuten, so dass (unter Wegfall der ersten Chorstelle) folgende Zusammenziehung beabsichtigt war:



Auch hier wäre für den Strich kein anderer Grund ausfindig zu machen, als eben Kürzung um jeden Preis. Die durch die Striche ersparte Zeit (auch wenn der zuletzt erwähnte zum wirklichen Vollzug gekommen wäre) ist aber so gering, dass man nicht glauben kann, Mozart habe sich deshalb zu Opfern herbeigelassen. Viel eher erinnern diese Kürzungen an die Liebhaberei mancher Schauspielregisseure, welche sich an der Entdeckung freuen, dass da und dort eine Zeile sich wegstreichen lasse, ohne dass der Zuhörer es merken werde.

7) Der Verdacht, dass die Striche einer fremden Hand zur Last fallen, wird durch einige äussere Umstände verstärkt. Bei der zweiten Kürzung (*scusate*) sind in dem über den Strich hinausreichenden Takt die von der ausgefallenen Geigenfigur her fortklingenden Hörner stehen geblieben, so dass sie jetzt hier einen Einsatz bilden; Mozart würde sie, wenn er wirklich jene Figur beseitigen wollte, wahrscheinlich in diesem Takt noch gestrichen und ihnen den Einsatz erst im folgenden Takt (mit *fp*) gegeben haben. Im nämlichen ersten Takt nach dem Strich musste statt der von den getheilten Violen gegriffenen Töne $\binom{c}{a}$ der Ton *f* eingesetzt werden; dies geschah durch eine sehr derbe Note, deren Hals sogleich den Durchstrich für jene beiden Töne bildet. Dicke Noten bei Correcturen hat Mozart öfter; ungewöhnlich aber wäre bei ihm die angegebene Verwendung des Notenhalses; er streicht sonst in bestimmterer Weise. Die beiden Noten, welche zu Leporello's Stimme mit den Sylben »*-sate*« in den vorher leeren Takt neu einzuschreiben waren, haben keine Aehnlichkeit mit Mozart's Hand; die Köpfe sind gross und in verticalem Sinne länglich gezogen, mehr elliptisch als rund. Die darunterstehenden Sylben (*-sate*) sind mit spitzer Feder sehr zierlich geschrieben, anders, als Mozart Worte zu schreiben pflegt.

Dabei muss auffallen, dass die Schrift dieser Sylben mit dem (im Druck weggelassenen) Worte »*Rondò*« übereinstimmt, welches über Anna's F dur-Arie (*Non mi dir*) steht (vergl. Jahn IV, S. 432, Note) und an diesem Orte räthselhaft ist, weil diese Bezeichnung wohl etwa auf Elvira's Arie *Mi tradì* passen würde, nicht aber auf jene Arie Anna's; diese ist kein Rondo, wenn man nicht annehmen will, Mozart habe die Benennung in einem von der gewöhnlichen Bedeutung ganz abweichenden Sinne gebraucht. Auch citirt Mozart sie zuerst nicht als Rondo, sondern als »Arie«; er schrieb nämlich an den Schluss des vorausgehenden Secco-Recitativs, als Hinweis auf das begleitete Recitativ: »*Recit. istromentato di D. Anna col Aria*«. Am Schlusse dieses begleiteten Recitativs steht dann allerdings »*attacca Rondò*«, und das erste Wort (*attacca*) ist unzweifelhaft Mozart's Hand, während das zweite schon etwas fremdartig aussieht, doch aber nicht so entschieden für unächt genommen werden kann, wie das nämliche Wort über der Arie selbst, wo insbesondere der Zug des *R* von Mozart's Gewohnheit bestimmt abweicht. Es wäre sehr wohl möglich, dass Mozart nach dem Recitativ blos »*attacca*« (ohne »*Rondò*«) schrieb, wie dies auch sonst ganz gewöhnlich war, wenn unverweilter Uebergang zu einem folgenden Satze anempfohlen werden sollte.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Neue Werke für Orchester.

Fr. Lachner. Suite Nr. III in sechs Sätzen (Präludium, Intermezzo, Ciaconne, Sarabande, Gavotte, Courante) für grosses Orchester. Op. 122. Partitur 7 fl. 12 kr., Stimmen 13 fl. 12 kr. Mainz, Schott.

Heinrich Esser. Suite in fünf Sätzen (Introduzione, Andante pensieroso, Scherzo, Allegretto grazioso, Finale) für grosses Orchester. Op. 70. Partitur 7 fl. 12 kr. Derselbe Verlag.

Jul. O. Grimm. Suite in Canonform für Streichinstrumente (Orchester ohne Bläser). Op. 10. Partitur 22½ Ngr. Stimmen 1 Thlr. 10 Ngr. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 5 Ngr. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.
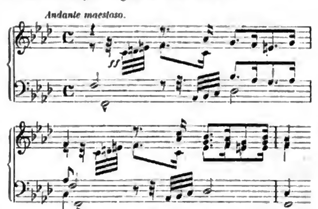
S. B. Man wundert sich von mancher Seite, dass viele unserer heutigen Componisten keine Symphonie mehr schreiben, sondern zu älteren Formen, als Suiten, Serenaden u. dergl., zurückgreifen. Man meint wohl gar, es geschehe dies aus Lust am Alterthümlichen, oder aus Unverstand und in der irrigen seltsamen Meinung, als sei die Symphonie nicht an sich eine höhere und die höchste Kunstform. Wir sind indess gewiss, dass keiner von all den Componisten, die in neuerer Zeit mit Suiten u. s. w. hervorgetreten sind, sich eine solche absurde Ansicht zu Schulden kommen lässt, glauben vielmehr ihr Vorgehen einfach als ein bescheidenes Eingeständniss ansehen zu

sollen, dass sie es nicht mehr wagen, sich in die gefährliche Nähe des riesigen Meisters der Sonatenform, Beethoven, zu begeben. Mendelssohn und Schumann haben das Wagniss noch ziemlich glücklich und mit weit grösserem Erfolg bestanden als alle andern neuen Tonsetzer, und wenn man auch bei Anlegung des objectiven Maassstabes zu dem Resultat kommt, dass selbst ihre Symphonien neben denen Beethoven's um ein gutes Stück tiefer stehen, so ist doch der persönliche Gehalt derselben und die künstlerische Vollendung bedeutend genug, um ihnen ein festes Terrain bei den Musikfreunden zu sichern. Wo jenes Wagniss aber nicht gelingen wollte, oder gar nicht versucht werden mochte, da ist es vollkommen zu billigen, wenn die Betreffenden, im Bewusstsein doch etwas im Orchestersatz leisten zu können, sich der leichteren Formen bedienen, an welche man von vornherein keine so hohen und schwer zu befriedigenden Ansprüche erhebt.
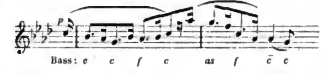
Wenn freilich Jemand fragen würde, ob diese neuen Suiten wirklich Suiten heissen können, ob der Titel dieser Werke vollkommen ihrem Inhalte entspricht, so würde die Antwort zumeist eine verneinende sein; besonders dann nämlich, wenn man den Begriff der Suite durchaus im ältern Sinne fassen, d. h. darunter eine Folge von Stücken in gleicher Tonart und zwar mit den Namen und im Charakter von Allemanden, Sarabanden, Gavotten etc. verstehen wollte. In diesem Falle würden sämmtliche moderne Suiten keine Suiten sein, denn an die Gleichheit der Tonart halten sie sich alle nicht, die Namen der alten Tänze aber haben sie aufgegeben, oder, wenn sie vorangestellt sind, so ist es eitel Comödie, da von dem Charakter jener Tänze, der sich in Taktart und Haltung fest ausprägt (vgl. Nottebohm's vortreffliche Artikel in der Wiener Monatschrift für Theater und Musik Jahrgang 1855 und 1857), fast keine Spur mehr vorhanden.*) Nun, das Kind, das nun einmal nicht Symphonie heissen soll und allerdings auch keine ist, muss doch einen Namen haben: also zieht man einen älteren hervor, und — das Kind mag zusehen, wie es sich unter dieser Firma in der Welt durchschlägt. Den Componisten selber wird wohl am meisten daran liegen, dass ihre »Suiten« gefallen, und so wollen denn auch wir von ihrem alterthümlichen Namen absehen, und blos nach dem musikalischen Werth fragen, danach, ob ihnen Gehalt und Geist innewohnt, ob sie einen poetischen Eindruck machen oder langweilig und musikalisch unbedeutend sind.

Die Erfolge, welche Fr. Lachner mit seinen beiden ersten Suiten gehabt hat, sprechen von selbst dafür, dass das Publicum wenigstens sie nicht langweilig, sondern »schön« gefunden hat. Ueber die dritte Suite sind die Meinungen ziemlich getheilt. Uns liegt es ob, unser Für und Wider mit Gründen darzulegen; das Publicum als solches denkt nicht, sondern spricht sein augenblickliches Gefallen, nur im äussersten Fall sein Missbehagen aus. Vom Publicum der Leipziger Gewandhausconcerte nun wurden die beiden ersten Sätze der Lachner'schen dritten Suite kühl aufgenommen und die andern rauschend applaudirt, während wir umgekehrt diese beiden ersten Sätze als die besten, als würdige, wahrhaft schöne und poetische Stücke bezeichnen, die andern aber in das Ballet verweisen müssen, den Concertsaal ihnen nicht als den Platz anweisen können, wo sie hingehören.

Das Präludium (F-moll $^4/_4$, *Andante maestoso*), fast im Charakter eines Trauermarsches gehalten, hat etwas bleiern schweres im ganzen Colorit, etwas, was sich mit Worten nicht beschreiben lässt, was man von einem guten Orchester in einem akustisch vortheilhaften Saal gehört haben muss. Alle Elemente des Satzes, Tonart, Rhythmus, Melodie, Klangfarbe, Harmonik, stehen in seltener Uebereinstimmung. Nur was die Form betrifft, wird man vielleicht den Schluss sonderbar nennen können, insofern dieses leise Ausklingen der Sologeigen mit Sordinen zu den breiten und gravitätischen Formen des Satzes nicht recht passen zu wollen scheint. Romantisch, die Phantasie in hohem Grad anregend, wirkt der Satz gewiss. — Das ganze Stück geht aus folgenden gleich in den ersten Takt zusammengedrängten Motiven hervor:



Denn selbst die schöne Melodie, welche im zweiten Theil vor dem Wiedereintritt des Themas und vor dem Schluss erscheint:



ist aus obigem Stoff gebildet. Störend erscheint uns in dem pathetisch gemessenen Stück das zweimalige leidenschaftliche *stringendo*. Der gleichschwebende Rhythmus sollte nur im Falle äusserster Nothwendigkeit und kaum mitten im Stück gestört werden. Eine solche Nothwendigkeit liegt aber hier, in einem Orchesterstück, das nichts der Musik Fremdes unterstützen soll, nicht vor. Wundervoll ist die Instrumentirung gerathen: besonders

*) Lachner's Ciaconne in der obigen Suite steht im $^3/_4$-Takt, während der alten wirklichen Ciaconne der $^3/_4$-Takt eigen. Die folgende Sarabande steht im Allegretto, während der Charakter der alten Sarabande im Gegentheil ein pathetischer, ernster ist, und ein langsames Tempo fordert.
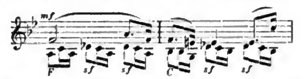
macht die einzige hier verwendete Bassposaune in ihren wenigen, einfachen, aber wuchtigen Noten mehr Wirkung als anderswo drei.

Ein ganz reizender, von einem besondern Zauber übergossener Satz, der aber durch ein falsches (zu schnelles) Tempo leicht verdorben werden kann, ist Nr. 2, das Intermezzo (B-dur $^{3}/_{4}$). Das schön eingeleitete oder vorbereitete Thema:

u. s. w.

Bass: B — 5 6 — 5 c — ♭6 f
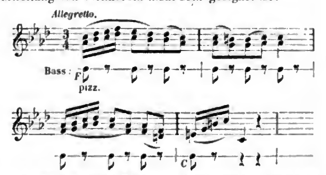
ist von pikanter Rhythmik, gegen welche die gehaltenen Accorde des übrigen Streichquartetts einen ebenso eigenthümlichen wie schönen Gegensatz bilden. Auch in diesem Satz herrscht das Thema durchaus; der Seitensatz macht sich dadurch ganz besonders bemerklich, dass in die neu auftretende Melodie der festgehaltene Rhythmus des Hauptthemas in Moll-Dur-Intervallen hineinspielt:



Was der Reiz der Klangeffecte vermag, wenn andererseits das rein Musikalische, das thematisch Consequente, das melodisch Ausdrucksvolle festgehalten wird, das kann auch aus diesem Stück ersehen werden.
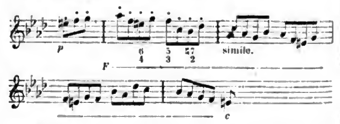
Mit Nr. 3, der Ciaconne (D-moll $^{3}/_{4}$, Andante mit Variationen), fängt unsere Suite an theilweise bedenklich zu werden. Wir leugnen nicht die werthvolle Contrapunktik, welche in mehreren Variationen sich geltend macht, auch nicht den poetischen Ton, den namentlich die gegen das Ende auftretende erste Dur-Variation aufweist, auch nicht die packende Gewalt des Rhythmus in einigen andern Variationen, wo namentlich die Bässe fest eingreifen. Was uns bedenklich scheint, das sind jene salon- und virtuosenhaften Solo-Variationen, die zugleich altmodisch und geschmacklos genannt werden müssen. Es ist doch sehr billig, mit dergleichen ein dilettantisches Publicum und eitle Künstler zu kirren, die sich gern einmal extra hören lassen, um ihre Mätzchen und Männchen anzubringen!

Nr. 4, Sarabande (F-moll $^{3}/_{4}$, *Allegretto*) und Nr. 5 Gavotte (As-dur $^{2}/_{2}$, *Allegro non troppo*) können als reine Balletmusik bezeichnet werden. Dass damit kein Lob ausgesprochen ist, versteht sich von selbst, wenn man die grosse Verschiedenheit der Zwecke und Mittel in's Auge fasst, die bei der Ballet- und bei der Concertmusik besteht, welche letztere immer den symphonistischen Stil beibehalten muss. Jene hat den Tanz und die Pantomime zu begleiten und geht hauptsächlich darauf aus, den Sinnen zu schmeicheln. Diese appellirt durch das Ohr an den Geist und an ein tiefer ausgebildetes Gemüth; sie will ein höheres, edleres und feineres Bedürfniss befriedigen. — Die Sarabande hat zum Hauptthema eine beständig in Terzen laufende, allerdings »gefällige« Melodie, die aber für den Geist gar nichts aussagt und zu symphonistischer Bearbeitung von vornherein nicht sehr geeignet ist:



Ihr weich-sinnlicher Rhythmus, ihre nicht sehr noble Melodie verfolgen uns durch das ganze Stück und verändern sich begreiflich auch dann nicht, wenn sie in die Bässe übergehen. Die Molltonart mildert zwar den tanzhaften Charakter, ja sie giebt ihm etwas phantastisch Bestechendes. Dennoch bleibt die Sache äusserst sinnlich. — Noch entschiedener ist das Gesagte der Fall bei der Gavotte, deren tänzelnder Charakter durch den Mangel an reicher Harmonik noch auffallender wird. Die Haupttonart *As* kehrt so oft wieder, dass dem Verständniss dadurch freilich keine grosse Aufgabe gestellt wird. Für ein grosses Publicum ist sie eben deshalb wie gemacht, und wir zweifeln keinen Augenblick, dass sie bei einem nicht sehr kunstverständigen Auditorium allemal durchschlagen, vielleicht gar zur Wiederholung verlangt werden wird. Uns thut es aber weh, einen begabten, höchst geschickten Künstler auf solchen Wegen zu sehen.

Die Courante endlich (F-moll $^{3}/_{2}$, *Allegro vivace*) hat eine laufende Achtelpassage der ersten Violinen zum Thema, die uns mehr für ein Violinconcert, als für ein Orchesterstück zu passen scheint:



Ein Mittelsatz in *As*, später in *F*, macht uns keinen Eindruck des Nobleu; wodurch? ist schwer zu sagen, ein fein empfindender Musiker wird es in Melodie, Rhythmik und Harmonie zugleich finden. — Möchte Lachner, möchte doch jeder Tonsetzer von solcher Begabung sich stets die Frage vorhalten: wie wird dies Stück auf einen ernsthaften Musikfreund, auf einen, der Respect vor Beethoven und Bach hat, wirken? Und möchten die Tonsetzer ein Stück, bei dem die Antwort nicht günstig ausfallen kann, doch lieber zu ihrer eigenen Ehre im Pult behalten, oder für eine passendere Gelegenheit aufsparen! — Die vortreffliche Instrumentirung haben wir schon früher in einem

Bericht über das betreffende Gewandhausconcert und oben mehrfach hervorgehoben. Hierin ist Lachner unübertroffener Meister, ein grösserer als Berlioz und andere Neuere, die sich viel auf ihre Orchestereffecte zu gute thun; denn Lachner's Orchester klingt überall schön.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Dresden. ÷ Im Begriff, den ersten Bericht für Ihr geschätztes Blatt über die erste Hälfte der diesjährigen Saison zu schreiben, wollte ich eigentlich mit einer allgemeinen Schilderung der hiesigen Musikverhältnisse beginnen; doch kam ich bald zum Entschlusse, zunächst mit dem Thatsächlichen anzufangen und erst nach Abschluss der Saison, gewissermaassen als Resultat derselben, Abrechnung mit den hiesigen Musikzuständen zu halten.

Meine Referate werden der Reihe nach die Concerte einzelner Künstler, die periodisch wiederkehrenden Concertunternehmungen, das musikalische Vereinswesen Dresdens und die Opernvorstellungen des Hoftheaters umfassen. Bei der Masse des Stoffes ist mir Kürze und in Folge dessen nur das Hervorheben des Hauptsächlichen gestattet.

Die Reihe der sogenannten Virtuosen-Concerte begann am 20. October der ausserordentlich begabte talentvolle 13-jährige Pianist Georg Leitert, Sohn des hiesigen Kammermusikus Hrn. Leitert. Unter Direction des Hofcapellmeisters Dr. Rietz und mit Unterstützung der kgl. Capelle trug der junge Kunstnovize Mendelssohn's G moll-Concert und Weber's C dur-Polonaise, letztere leider mit Liszt's aufdringlicher Instrumentation, unter allseitiger Anerkennung der Fachgenossen und des grösseren Publicums vor. Auch in der Sommernachtstraum-Paraphrase von Liszt, sowie in einer Romanze von Schumann und einigen Stücken von Bach (Gigue und Fuge) entwickelte der jugendliche Pianist Leichtigkeit und Elasticität des Anschlags, rapide und correcte Fertigkeit, und einen für sein zartes Alter merkwürdig frei empfundenen und musikalisch abgerundeten Vortrag. Möge eine taktvolle Erziehung dem talentvollen Knaben eine gleichmässige Entwicklung seiner reichen Kräfte möglich machen.

Unter Direction des Herrn Dr. Rietz und mit Unterstützung der kgl. Capelle fanden noch zwei Concerte statt. Das erste gab Frl. Anna Schloss, Tochter des hiesigen Hofopernregisseurs Herrn Max Schloss, das zweite hatte Herr Adolph Blassmann veranstaltet. Frl. Schloss spielte Beethoven's G dur-Concert, *Rondo brillant* von Hummel, eine Sonate von Scarlatti und ein Salonstück von Pauer. Die junge Dame bekundete in ihren Vorträgen eine solide Schule und musikalische Bildung überhaupt, ohne gerade Bedeutendes zu leisten. Am wenigsten gelang ihr das herrliche Beethoven'sche Concert, dessen ideellen Inhalt zu reproduciren freilich nur bevorzugten Geistern möglich ist. Herr Concertmeister Lauterbach spielte mit künstlerischer Vollendung Andante und Rondo aus dem jüngst von David herausgegebenen reizenden Concerte in D-dur von Mozart (componirt 1775). Schmerzlich wurde von sämmtlichen Musikfreunden das Weglassen des ersten Satzes bedauert; eine Manipulation, die keinesfalls gebilligt werden kann.

Herr Blassmann, der die letzten Jahre in Leipzig verlebt und sich nun zur Freude seiner vielen Verehrer wieder in Dresden niedergelassen hat, brachte Schumann's hier selten gehörtes A moll-Concert, ein neues Concertstück von R. Volkmann und mehrere Solostücke für Pianoforte zu Gehör. Der treffliche Pianist hat während seiner Abwesenheit von Dresden entschiedene Fortschritte gemacht und bewies eine nicht gewöhnliche Beherrschung der Technik, sowie ein phantasievolles, musikalisch sicheres Eindringen in den Geist sämmtlicher Musikstücke. Fräul. E. Wigand aus Leipzig unterstützte das Concert durch den gelungenen Vortrag einer Arie aus »Elias« und mehrerer Lieder von A. Jensen, Schumann und Schubert, (»Der Doppelgänger« und »Die Nonne«, instrumentirt von Liszt). Die Sängerin errang namentlich mit der Mendelssohn'schen Arie und mit den Schubert'schen Liedern, trotz der unnöthigen, den freien Liedervortrag hemmenden Instrumentation derselben, einen *succès d'estime*, der auch ihrem verständigen und maassvollen Vortrag gebührt.

Am 15. und 27. November fanden Concerte der Herren Tausig und Joachim, Letzterer in Verbindung mit Clara Schumann statt. Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wollte ich Ihnen namentlich über die letzteren Kunstnotabilitäten das wiederholen, was schon so oft geschrieben worden ist. Immer wird es ein Fest für alle wahren Kunstfreunde sein, Meister Joachim und Clara Schumann zu hören, wenn auch das gewählte Programm (Kreutzersonate, Sonate von Mozart in A-dur, Chaconne von Bach u. s. w.) in den Hauptsachen hier nur oft Gehörtes wiederbrachte. Tausig's erstaunliche Beherrschung der Claviertechnik musste man von Neuem bewundern, ohne dabei warm werden zu können. Recht gelungen erschien die Ausführung eines Rondo von Chopin durch die Gattin und Schwägerin (Frl. Vroboly) des Concertgebers. — Fräul. Doris Böhme, Schülerin des Leipziger Conservatoriums, hatte am 7. December mit Unterstützung des Witting'schen Musikchors unter Direction des Herrn Strauss ein Concert zum Besten der Cholerakranken in Werdau veranstaltet. Die Concertgeberin spielte Chopin's E moll-Concert, eine Sonate mit *Allegro giocoso* von Mendelssohn, eine Phantasie von Thalberg und mit dem jungen Leitert ein sehr hübsches und feines Impromptu von Reinecke für zwei Flügel über ein Thema aus Schumann's Manfred. Frl. Böhme zeigte sich als wackere Clavierspielerin von tüchtiger Schule und geschmackvollem Vortrage, die jedenfalls unter dem gewaltigen Heere ihrer Kunstgenossinnen eine nicht unrühmliche Stellung einnehmen dürfte. Zum Schluss meines Berichts über die in dieser Saison fast epidemisch gewordenen Clavierconcerte muss ich noch zwei Concerte des hier sehr berüchtigt gewordenen Pianisten Hrn. Satter erwähnen, d.h. nur, um gegen das schwindelhafte und unanständige Auftreten dieses in der Schule Barnum's gebildeten Deutsch-Amerikaners zu protestiren. Leider ist dies von der hiesigen Presse nicht geschehen, trotzdem Herr Satter seit länger als Jahresfrist alles Mögliche gethan hatte, die Geduld derselben zu erschöpfen. Desto taktvoller hat sich das Dresdener Publicum benommen, vor dessen Ekel und Widerwillen gegen solches Treiben Herr Satter mit seinen Plänen gescheitert ist. Eminente Fertigkeit als Clavierspieler ist heut zu Tage etwas so Gewöhnliches, dass damit allein noch keine Stellung in der Kunstwelt erlangt werden kann. Als Componist erscheint Herr Satter sehr unbedeutend, dies haben die Bruchstücke aus seiner Oper »Olanthe« bewiesen, welche im ersten Concerte am 21. October zur Aufführung gelangten. Hannover soll so glücklich sein, Herrn Satter augenblicklich als kgl. Capellmeister zu besitzen; eine seltsame neue Illustration der dortigen Kunstzustände.

Am 28. Novbr. liess sich Frau Friderici-Jakowicka, erste Sängerin der Oper in Warschau, auf ihrer Durchreise nach Paris, in einer von ihr veranstalteten Soirée hören. Leider war ich verhindert, der Soirée beizuwohnen, doch soll die Sängerin im leichten italienischen Genre nicht unrühmliche Erfolge errungen haben. — Die grossherzogl. Weimarische Kammersängerin Fräul. Auguste Götze erfreute in ihrem am 15. Dec. stattfindenden Concert durch ihre künstlerisch fein gehaltenen Gesangsvorträge, die eine in guter Schule gebildete angenehme Altstimme erkennen liessen.

(Schluss folgt.)

Leipzig. Sechszehntes Abonnement-Concert im Gewandhause am 15. Febr. (Erster Theil: Symphonie [A-dur] von C. Reinecke. Romanze aus »Wilhelm Tell« von Rossini, gesungen von Frl. Asminda Ubrich, kgl. Hannoverschen Kammersängerin. Concertstück für Pianoforte von Rob. Volkmann, vorgetragen von Herrn A. Blassmann aus Dresden. Zweiter Theil: Ouvertüre zu Schiller's »Demetrius« von Vincenz Lachner. Arie mit obligater Violine aus der Oper »Der Zweikampf« von Herold, vorgetragen von Frl. Ubrich und Hrn. Concertmeister David. Solostücke*) für das Pianoforte, vorgetragen von Hrn. Blassmann. Lieder mit Pianoforte von Rubinstein und Mendelssohn, vorgetragen von Frl. Ubrich.)

y. Der Symphonie Reinecke's ist in der A. M. Ztg. bereits mehrfach gedacht worden, und zwar ausführlich, wir haben daher, dieselbe betreffend, nur zu constatiren, dass sie sich auch diesmal einer freundlichen Aufnahme zu erfreuen hatte. Frl. Ubrich erzielte im Vortrage der Rossini'schen Arie einen ganz erfreulichen Erfolg; wenig Geschmack bewies sie durch die Wahl der völlig werthlosen Herold'schen Composition und zweier Lieder von Rubinstein und Mendelssohn, deren Trivialität (? D. Red.) übrigens durch den geschmacklosen Vortrag der Sängerin noch besonders gesteigert wurde. — Das Concertstück Volkmann's hat uns im Ganzen einen zweifelhaften Eindruck binterlassen und seiner bedenklichsten Eigenschaft: dem Mangel an organischem Zusammenhang und an vermittelnden Uebergängen wurde durch den Vortragenden, der übrigens durch Hervorruf ausgezeichnet wurde, auch nicht nachgeholfen.**) — Die oben gedachte Ouvertüre von Vincenz Lachner wurde an dieser Stätte zum ersten Male aufgeführt. Es mag sein, dass sie einige gute Eigenschaften, vielleicht sogar besondere Vorzüge besitzt, durch welche man sie charakterisiren könnte, wir haben sie dann vielleicht nur in der Geschwindigkeit noch nicht entdecken können und suspendiren daher unser näheres Urtheil darüber bis zu genauerer Bekanntschaft. Es scheint dem Publicum ebenso ergangen zu sein, denn es verhielt sich vollkommen stillschweigend.

— Siebzehntes Abonnement-Concert (drittes der historischen Reihe). Beethoven und Zeitgenossen. (Erster Theil: Kyrie aus der Es-Messe von Fr. Schubert [zum ersten Mal]. Ouvertüre, Introduction und Duett aus Jessonda von Spohr [die Soli gesungen von Frl. Suvanny, Frau Marchesi, Herrn Rebling und Herrn Marchesi]. Ouvertüre, Ariette [Frau Marchesi] und Quartett aus »Oberon« von C. M. v. Weber. Ouvertüre zu Alfons und Estrella von Fr. Schubert [zum ersten Mal]. Zweiter Theil: Ouvertüre zu Coriolan von Beethoven. Quartett »Mir ist so wunderbar« aus Fidelio, Phantasie für Clavier [Fräul. Hauffe], Chor und Orchester von Beethoven.)

*S. B.****) Von den Nummern dieses Programms sind alle, bis auf die Schubert'schen Stücke, sehr bekannt. Wir wenden uns daher sogleich zu diesen. Die Schubert'sche Messe ist in diesen Blättern bereits ausführlich besprochen und es bleibt uns nur übrig zu berichten, das das aufgeführte Kyrie einen bedeutenden Eindruck zu machen schien und daher bedauern liess, dass man blos das einzige Stück vorführte (wir wenigstens hätten gern ein Stück Spohr dafür gegeben, wenn zum mindesten noch das Gloria gebracht worden wäre); es klingt durchaus würdig und schön; es ist nichts Unkirchliches darin, höchstens ein paar grelle Accorde, die aber nur durch gleichzeitig grelle Instrumentirung eine so scharfe Beleuchtung erhalten. Sonst waltet ein gehaltener ernster Ton vor, dem zugleich ein gewinnnendes liebliches Element innewohnt. Wir hoffen, dass der Erfolg dieses Satzes Veranlassung geben wird, die Messe einmal ganz vorzuführen. — In der Ouvertüre ist besonders der originell rhythmisirte Seitensatz auffallend, während das Hauptthema nicht sehr prägnant hervortritt. Jenem aber verdankt das Stück eine herzliche Aufnahme. — Ueber die Ausführung der Orchester- und Chorstücke können wir fast nur Gutes sagen, obgleich wir die Coriolan-Ouvertüre schon besser und schwunghafter gehört haben, und manche Tempi etwas schleppend erschienen. Von den Gesangstücken, namentlich den Quartetten war man nicht sonderlich befriedigt. Fräulein Hauffe, die man im Gewandhause längere Zeit nicht gehört hat, wurde bei ihrem Auftreten mit Acclamation begrüsst. Sie löste ihre schwierige Aufgabe mit der ihr eigenen Wärme und nicht ohne Glück. Weniger Pedalgebrauch in der Einleitung wäre für spätere Fälle zu empfehlen.

Ueber zwei »historische Concerte« des Marchesi'schen Ehepaares können wir wegen Mangel an Raum erst in der folgenden Nummer berichten.

---

*) Von Seb. Bach und Rubinstein.

**) Was die Solostucke von Seb. Bach und Rubinstein anlangt, durch deren Ausfuhrung sich Herr Blassmann noch ausserdem um dieses Concert verdient zu machen suchte, so waren sie wohl geeignet, seine technische Geschicklichkeit in ein helles Licht zu setzen, aber keineswegs den Genius Bach's zu illustriren, welches letztere indessen insofern fast erwünscht sein konnte, als sich sonst die Barcarole von Rubinstein noch fataler ausgenommen haben würde.

***) Wir bitten unsere geneigten Abonnenten, im Bericht der vorigen Nummer, am Schluss, das Wörtchen »so«, das sich dahin verirrt hatte, zu streichen.

Nachrichten.

London. *F. P.* Noch concentrirt sich das musikalische Interesse vorzugsweise auf die *Monday-popular Concerte*, von denen bereits das funfte stattgefunden. Auf L. Straus, der hier stets mit Vergnugen an der Spitze des Quartetts gesehen wurde, folgt nun Joachim. Unter den aufgeführten Werken waren Beethoven's Septett, Quintett von Mendelssohn Op. 18, Sonaten mit Violine Op. 30 und 24 von Beethoven, Quartette von Schubert (D-moll) und von Haydn (Es, Op 33); Sonate in B, mit Violine von Dusseck, am Piano Mad. Goddard, welche auch »*les Adieux à Clementi*« von Dusseck spielte und endlich noch Divertimento in Es fur Violine, Viola und Cello von Mozart (Köchel 563). Letzteres, zum ersten Mal aufgeführt, gefiel ausserordentlich. Dasselbe besteht aus 6 Sätzen und ist im Sept. 1788 componirt. Demselben knapp voran schrieb Mozart seine drei grössten Symphonien in Es, G-moll und C mit der Fuge. Welche Ueberfulle an Gedanken und welche Gedanken! »Jeder der Satze dieses Trio«, schreibt O. Jahn (V. 93, »ist breit angelegt und mit der grossten Liebe und Sorgfalt ausgeführt, so dass dieses Trio, welches ohne Frage zu den bewunderungswurdigsten Arbeiten Mozart's gehört, ein wahres Cabinetsstuck der Kammermusik ist. Man kann sich nichts anmuthig Reizenderes denken, als das erste Trio des zweiten Minnettes, wie eine hell aus dem Grun hervorschimmernde Blume bezaubert es durch Zartheit und Feinheit.« — Das Programm bei Joachim's erstem Wiederauftreten bringt Mozart's Quintett in G-moll, Quartett in D-moll von Haydn und Sonate Op. 96 von Beethoven (mit Mad. Goddard). — Die seitherigen Crystallpalast-Concerte brachten die Symphonien Nr. 8 von Beethoven, Nr. 4 von Schumann und Scherzo aus dessen dritter Symphonie; die Ouverturen Melusine von Mendelssohn und die Najaden von S. Bennett; L. Straus spielte das achte Concert von Spohr, Blagrove eine eigene Phantasie. Mendelssohn's Opernbruchstucke »Loreley«, mit Frau Rudersdorff, Hiller's Cantate »Loreley«, Silcher's Volkslied gleichen Namens, Lied, Scene, Romanze und Ouverture aus der Oper »Lurline« von W. V. Wallace waren alle in einem Concerte zusammengestellt. Mit Interesse sieht man hier der baldigen Auffuhrung einer nahezu vollendeten Symphonie von Sullivan entgegen.

Paris. *C. B.* Die Wiederholung von »Gott und Bajadere« in der Oper hat nicht den Erfolg gehabt, den man sich versprochen hatte. Seit 1830, seit 36 Jahren, hat sich der musikalische Geschmack der Pariser ein wenig verandert, und sie finden, ich kann nur sagen glucklicherweise, die wenig bedeutende Musik Auber's vollständig veraltet. Das Beste in der unendlich leichten Musik sind verhältnissmassig noch die Ballets, das Unerträglichste dagegen die wiederholten Fermaten in den Gesangpartien, die man heutzutage geradezu lächerlich findet. — Wie es heisst, wird der Strike unter dem Orchester der grossen Oper wieder ausbrechen. Die Musiker, die keine Gehaltszulage bekommen, wollen wieder das unglückliche Publicum durch ein ununterbrochenes säuselndes *pianissimo*

zur Verzweiflung bringen. — Das Quartett der Gebrüder Müller im Saale Pleyel hat einen allseitigen wohlverdienten Beifall gefunden. Die Mitglieder der besten Pariser Quartettgesellschaften waren vollzählig in ihrer Soirée versammelt, um über die Leistungen dieser fremden Künstler zu urtheilen, denen ein so ausgezeichneter Ruf vorausging. Der Erfolg der Letzteren wurde noch durch die Mitwirkung der Frau Szarvady (Clauss) erhöht, deren hervorragendes Talent stets eine besondere Anziehungskraft für das Publicum besitzt. Das Beethoven'sche B-Trio wurde wahrhaft bewundernswürdig ausgeführt. — Die Pasdeloup'schen Concerte haben als Neuigkeit die Ouvertüre zum Römischen Carneval von Berlioz gebracht. Wie Sie wissen, sind die Meinungen über Berlioz hier sehr getheilt; man spielt selten etwas von ihm, und es ist deshalb jedesmal interessant, den Eindruck eines seiner Werke auf das Publicum zu beobachten. Die Ouvertüre beginnt mit wunderlich grellen Accordfolgen, und kurzen gleichsam hervorgeschossenen musikalischen Phrasen, die das Geschrei der Menge darstellen sollen, in unregelmässigen Zwischenräumen von wuchtigen Windstössen unterbrochen. Dann folgt ein Adagio, wie ein Gebet. Die Melodie ist einfach und entwickelt sich, allen Gewohnheiten des Componisten zuwider, natürlich und anmuthig. Aber bald beginnt wieder das wüste Geschrei und das Ganze endigt im vollsten Wirrwarr. Liebhaber von malender Programmmusik mögen das Alles schön und interessant finden, ich kann nicht leugnen, dass es auf mich einen höchst unangenehmen Eindruck gemacht hat. (Diese Ouvertüre, in Deutschland längst bekannt, gehört übrigens zu den verhältnissmässig geniessbarsten Stücken Berlioz's. D. Red.)

Im Münchener Odeons-Saale fand zum Besten des abgebrannten Partenkirchen ein Concert statt, welches der dortige Componist Herr Max Zenger veranstaltet hatte, und wobei die Münchner Sängergenossenschaft, der Oratorienverein, die Hofmusik und eine Sängerin Frl. Bertha Ehnn mitwirkten. Das Concert, von Hrn. Max Zenger dirigirt, brachte Folgendes: Ouverture zu Ruy Blas von Mendelssohn; »O Isis und Osiris«, Chor von Mozart; Morgenlied, Chor von Rietz; 2 Gesänge aus Goethe's Faust von M. Zenger; Sturmesmythe von Fr. Lachner; Schlummerlied, Chor von Cherubini; Zigeunerleben von R. Schumann, instrumentirt von M. Zenger; zwei Lieder von Schubert und Mendelssohn; »Aber mit seinem Volke«, Chor aus Israel von Händel. Die Sängerin Fräul. B. Ehnn wird uns brieflich als ein ausgezeichnetes Talent geschildert, der Beifall, den sie mit den gewählten Liedern erzielte, sei ausserordentlich gewesen.

In Magdeburg fanden Aufführungen von Händel's »Saul« (durch den Ritter'schen Gesangverein) und Schumann's »Manfred« (durch den Rebling'schen Gesangverein) statt.

In Paris sollen ein Dutzend bisher unbekannter Arien und Tänze von Pergolese aufgefunden worden sein.

C. H. Bitter, der Verfasser einer Biographie S. Bach's, hat eine neue Uebersetzung der Texte von »Don Juan« und »Iphigenie in Tauris« herausgegeben.

Der Violinvirtuose Vieuxtemps soll eine Cantate geschrieben haben, deren Text die Entwicklung Belgiens seit 1833 behandelt!

Die *Société de Sainte-Cécile* in Bordeaux hat auf eine Symphonie in vier Sätzen für grosses Orchester einen Preis (goldene Medaille im Werth von 300 Fr.) ausgeschrieben. Die Partituren sind bis 30. September 1866 an den General-Secretär der Gesellschaft, Hrn. Paul Gautier daselbst (Rue Blanc-Dutrouilh, 18) franco einzusenden, und müssen ein Motto haben, das, mit dem Namen des Autors, auch in einem versiegelten Couvert anzugeben ist.

Unser Mitarbeiter und bisherige Londoner Correspondent Herr Ferdinand Pohl verlässt in diesen Tagen London und siedelt nach Wien über, wo er die von Nottebohm niedergelegte Stelle eines Bibliothekars der Gesellschaft der Musikfreunde übernehmen wird.

Frau Clara Schumann hat es in Wien bereits bis zu fünf Concerten gebracht, ein ausserordentlicher Erfolg, zu dem wir der Künstlerin ebenso herzlich gratuliren dürfen wie den Wiener Musikkreisen, da diese Künstlerin ausschliesslich gute und interessante Musik vorführt. — Das sechste philharmonische Concert brachte eine neue Orchester-Suite in A-moll von H. Esser, die grossen Beifall fand. Der dritte Satz, welcher wiederholt werden musste, wird übrigens von Wiener Kritikern gerade als weniger bedeutend geschildert. — Am Hofoperntheater ist ein vierter Capellmeister in Person des Herrn C. M. Ritter von Savenau angestellt worden. — Die auch von d. Bl. (nach den »Signalen«) gebrachte Nachricht, die Wiener Pianistin Frl. J. von Asten sei Lehrerin des k. Kronprinzen Rudolph geworden, ist brieflichen Mittheilungen zufolge falsch. Vielmehr soll ein Herr Richter der Glückliche sein, dem die verantwortliche Aufgabe zugefallen ist, das künftige Oberhaupt eines grossen Staates in den Geist der Tonkunst einzuführen.

Das diesjährige Niederrheinische Musikfest wird in Dusseldorf und zwar in der neuerbauten städtischen Tonhalle abgehalten werden. Unter den Mitwirkenden werden Frau Jenny Lind-Goldschmidt, Herr Goldschmidt (als Dirigent?), dann die Herren Stockhausen und Gunz genannt. Ueber das Programm verlautet noch nichts.

W. F. G. Nicolai's Musik über Schiller's »Glocke« kam am 13. Febr. im Haag mit Beifall zur Aufführung.

Auf Befehl des Königs von Bayern war für den 24. d. Mts. in München eine Aufführung von Fr. Liszt's Oratorium »Die heilige Elisabeth« angekündigt.

Leipzig. Die »Afrikanerin«, für deren Rollen Meyerbeer immer keine genügenden Repräsentanten finden konnte, ist in Leipzig z. Th. doppelt besetzt, so dass die Hauptrollen (Ines und Selika) abwechselnd von verschiedenen Sängerinnen dargestellt werden. — Die Striche, die man gemacht hat, um die Dauer der Oper auf 3½ Stunden herabzumindern, erscheinen fast barbarisch, und Meyerbeer möchte über solche Zustutzung sich wohl im Grabe umdrehen, wenn er davon wusste. Die fünfte Vorstellung, in der wir das Werk zum ersten Mal hörten, war ziemlich schwach besucht (die Preise sind um das Doppelte erhöht).

— Unser Mitarbeiter Herr van Bruyck, welcher mehrere Monate hier weilte, ist vor einigen Tagen nach Wien zurückgekehrt.

— Uebermorgen (als am Busstag) Nachmittag veranstaltet der Riedel'sche Verein in der Thomaskirche eine Aufführung der grossen D-Messe von Beethoven.

Briefkasten der Redaction.

H. S. in *W.* Wir müssen erst Einsicht genommen haben, bevor wir Antwort geben können.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 7. März 1866. **Nr. 10.** I. Jahrgang.

Zweifelhafte Stellen im Manuscript der Don Juan-Partitur.

(Fortsetzung.)

8) Eine fremde streichende Hand lässt sich fast mit Bestimmtheit nachweisen an einer andern Stelle des zweiten Finale. Wie Jahn (IV, S. 379) schon berichtet hat, sind S. 272 und 273 [484] im Bass die zu Leporello's Worten »*la terzana d'avere mi sembra*« etc. gehörigen Triolen durchstrichen und je das erste und dritte Viertel des Takts durch die entsprechende Note gegeben. Das Streichen dieser Triolen muss erst spät, nachdem schon Abschriften von der Partitur genommen waren, erfolgt sein, weil sowohl im Druck als in der früher erwähnten alten Abschrift die Triolen noch stehen. Die Viertelnoten aber, welche der Contrabass statt der Triolen erhielt, sind nicht späteren Ursprungs, sondern gleichzeitig mit dem Eintragen der Geigenstimmen in die Partitur entstanden. Der Beweis dafür liegt für mich in dem unscheinbaren Umstand, dass zu dem Takte, mit welchem die Triolen beginnen, die Violastimme*) so geschrieben ist:

col Basso.

Bekanntlich hat Mozart den Bass immer vor den übrigen Orchesterstimmen geschrieben. Er hatte hier ihm anfänglich Triolen zugetheilt, aber bald, ehe noch die Violastimme nachgetragen war, sich zu den Vierteln entschlossen, die er dann anmerkte, ohne die Triolen zu streichen. Es hat also geheissen:



und dies kann nicht anders verstanden werden, als dass Mozart zwar dem Contrabass die Triolen nahm, dem Violoncell aber sie beliess. In der That würde die Begleitung, wenn die Violoncelle ebenfalls blos Viertel angeben sollten, einen Anstrich von Trockenheit haben, der gegen die vorausgegangene Erregung des Orchesters allzusehr abstäche, und es ist gegen alle Wahrscheinlichkeit, dass Mozart gerade hier, wo das deutliche Singen nicht leicht ist, dem Sänger jede Instrumentalunterstützung entzogen haben sollte. Obige Schreibweise ist späterhin von irgend Jemandem missverstanden worden, und das Missverständniss hat zum Durchstreichen der Triolen verleitet.*)

9) Bald nach dieser Stelle steht in der gedruckten Partitur S. 279 [491] beim *Più stretto* am Bass »*tremolo*«. Im Manuscript stand das nämliche Wort auch bei den Violinstimmen, ist aber nicht blos dort, sondern auch im Bass wieder gestrichen. Desgleichen sind die unter und über der Sparte dem Worte angehängten Schlangenlinien gestrichen, von denen die untere (wie im Druck) bis an das *Forte* reichte, die obere bis nahe dahin. Ein *tre-*

*) Dass hier in der gedruckten Partitur die Viola nicht in Ordnung ist, ergiebt sich von selbst. Wären die Triolen dem Contrabass geblieben, so hätte wohl auch die Viola (wenn Mozart überhaupt an ihre Betheiligung bei den Triolen dachte, was aus mehreren Gründen bezweifelt werden kann) dieselben sogleich, nicht erst einen Takt später, aufnehmen müssen.

*) Die Notenhälse der Triolen gehen schon von der zweiten Hälfte des dritten Takts an abwärts, womit bewiesen ist, dass zuerst alle Bässe Triolen haben sollten. Die neuen Contrabassnoten sind dann gross daneben geschrieben und zwar immer abwärts gestrichen:



Wäre ein völliges Beseitigen der Triolen beabsichtigt gewesen, so würde Mozart nach sonstigem Brauch gleich die erste Triolnote als Correcturnote benutzt haben.

Wer obiger Argumentation gegenüber dennoch an der Meinung festhalten wollte, Mozart selbst habe die Triolen weggestrichen, der müsste annehmen, der Componist habe sich nach Jahren abermals zu der Stelle zurückgewendet, um seine erste Modification durch eine dritte Form zu ersetzen, welche entschieden schwächer und kühler ist als die zweite. Eine solche Annahme wäre höchst gesucht und unwahrscheinlich; ein genialer, thätiger Autor nimmt nicht ein abgeschlossenes Werk immer wieder und nach langen Zeiträumen zur Hand, um in kleinlichen Dingen noch zu ändern, sondern greift zu einer neuen Arbeit. (Die Annahme würde ganz unmöglich sein, wenn vorausgesetzt werden dürfte, dass für den erst nach Mozart's Tode erfolgten Druck der Partitur die dabei benutzte Abschrift genau mit dem Originalmanuscript verglichen worden sei. Dies scheint aber nicht der Fall gewesen zu sein.)

molo sämmtlicher Streich-Instrumente würde hier, wo Juan die dargebotene Hand des Geistes ergreift und von der Kälte derselben durchschaudert wird (»*Che gelo è questo mai!*«), ganz der Situation entsprechen. Warum sollte es den Componisten wieder gereut haben? Sehr bedenklich ist, dass im Bass nach Durchstrich des *tremolo* und seiner Schlangenlinie die ganzen Noten nicht auch in Sechszehntel (übereinstimmend mit den Violinen und Bratschen) aufgelöst worden sind. Der Bass sollte schwerlich auf diesen ganzen Noten ruhig liegen bleiben. Hätte Mozart blos vergessen, über ihnen die Sechszehntelstriche anzubringen? Es drängt sich auch hier die Vermuthung einer fremden Hand auf. Das *tremolo* soll wohl in allen Stimmen nur so lange dauern, als die Schlangenlinie anzeigt, nämlich bis zum Eintritt des *Forte*. Da aber von hier ab die Violinen und Violen noch volle 22 Takte ihre Töne in Sechszehntelzerlegung [note symbol] geben, während der Bass neben Scalenpassagen langgehaltene Noten hat, scheint Jemand, der das *tremolo* auch auf jene 22 Takte bezog, gemeint zu haben, des Tremolirens sei doch zu viel und man thue besser, es ganz zu beseitigen. (Das Tilgen des Worts in den verschiedenen Stimmen ist mit einer bei Mozart sonst unbekannten Gründlichkeit geschehen, welche sich nicht mit einfachem Durchstrich begnügte, sondern noch mehrere schräge Querstriche verwendete.)

Ist einmal der Verdacht rege geworden, ein Anderer habe nach Mozart's Tode da und dort in sein Manuscript eingegriffen, so wird man misstrauisch und lässt sich von Zweifeln auch an solchen Stellen beschleichen, welche ausserdem vielleicht nicht aufgefallen wären. Drei Fälle dieser Art sind zu erwähnen.

10) Im letzten Satz des zweiten Finale (*Presto*) haben Anna und Elvira durchaus einerlei Stimme und deshalb auch nur eine gemeinsame Notenlinie. Blos im 16. und 17. Takt sind nachträglich der Elvira eigene Noten (in sehr plumper Schrift) beigeschrieben, indem sie dort, wie auch Jahn (IV, S. 448) angiebt, auf »*Questo è il fin*« eine Terz tiefer als Anna singen soll. Blos dreistimmig ist acht Takte vorher das erste »*Questo è il fin*«. Wenn jetzt Vierstimmigkeit gewählt wurde, konnte der Grund nur darin liegen, dass, wenn Elvira bei Anna's Stimme bleibt, in den Singstimmen der Secundaccord nicht vollständig hervortritt, vielmehr wie ein Quartsextaccord aussieht. Allein das in den Singstimmen fehlende *e* liegt in der zweiten Oboe und im ersten Horn, so dass das Ohr den Secundenaccord sehr bestimmt empfängt. Das nachgebrachte Einfügen des *e* in die Singstimmen hat einen etwas pedantischen Anstrich. Dass es von Mozart herrühre, ist nicht unmöglich, aber auch nicht wahrscheinlich. Mehr Wahrscheinlichkeit dürfte die Ansicht haben, dass Mozart die Dreistimmigkeit mit Absicht nahm, um das sogleich folgende Einsetzen der vierten (Bass-) Stimme mit dem Thema um so merklicher hervortreten zu lassen. (Grosse, derbe Noten schreibt Mozart öfter, wenn er sie an die Stelle anderer zu setzen hat, nicht aber, wenn er sie als neue Zuthat einschaltet.)

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Neue Werke für Orchester.

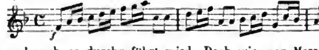
2) Heinrich Esser. Suite in fünf Sätzen (Introduzione, Andante pensieroso, Scherzo, Allegretto grazioso, Finale) für grosses Orchester. Op. 70. Partitur 7 fl. 12 kr. Mainz, Schott.

3) Jul. O. Grimm. Suite in Canonform für Streichinstrumente (Orchester ohne Bläser). Op. 10. Partitur $22\frac{1}{2}$ Ngr. Stimmen 1 Thlr. 10 Ngr. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 5 Ngr. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

(Fortsetzung.)

In Betreff der beiden andern Suiten von Esser und Grimm befinden wir uns leider nicht auf demselben sichern Boden der Beurtheilung, welchen uns bei der Lachner'schen die doppelte Bekanntschaft aus der Partitur und einer guten Aufführung gewährte*): wir sind hier auf das beschränkt, was die Partitur uns erkennen lässt. Zwar getrauen wir uns danach ein Urtheil über Werth oder Unwerth im Allgemeinen zu fällen, doch ist es von allen Musikern anerkannt, dass die Wirkung eines Stücks oft von unscheinbaren Dingen abhängt, so zwar, dass manche recht bedeutend aussehende Partitur doch nicht recht wirken will, während eine andere, der man es kaum ansieht, sich in der Ausführung ganz vortrefflich macht. Dazu kommt auch noch die Akustik des betreffenden Saales in Betracht, aus welcher es manchmal fast allein zu erklären ist, wenn ein lebhaft empfängliches Publicum für dasselbe Werk an dem einen Orte sogleich eingenommen ist, während ein anderes nicht minder empfängliches an einem andern Ort kühl bleibt.

Wenn wir nun trotz dieses Uebelstandes doch einen Vergleich der Esser'schen Suite mit der Lachner'schen dritten wagen sollten, so würden wir sagen, die Lachner'sche sei mehr im französischen, die Esser'sche mehr im süddeutschen Stil geschrieben. Zwar der erste Satz der letzteren (Introduzione, F-dur $\frac{4}{4}$, *Allegro moderato*) nähert sich etwas der Bach-Händel'schen Weise, da sein Thema so recht in altdeutsch-handfester Weise auftritt:



und auch so durchgeführt wird. Doch wie man Mozart, wenn er mit Absicht »im Stile Händel's« schreibt, doch den Mozart anmerkt, so verleugnet auch Esser seine Natur nicht. Der Meister des modernen Orchesters, als welcher sich Esser in mehreren Compositionen und Bearbeitungen rühmlichst bewährt hat, verschmäht natürlich

*) Der Aufführung der Esser'schen Suite im Gewandhause (vergleiche A. M. Ztg. 1865 Nr. 50) konnten wir leider Unwohlseins halber nicht beiwohnen.

die neuere Orchestertechnik nicht. Und das ist das eine, was sogleich den neueren Ursprung des Werkes verräth; das andere ist eine gewisse Geschmeidigkeit der modulatorischen Gestaltung, die sich namentlich im Gebrauch der Chromatik ausspricht; aber auch Anlage und Form des Stücks stehen auf modernem Boden. Man sehe z. B. den Orgelpunkt auf der Dominante im zweiten Theil, vor Eintritt des Themas. Hier scheint das »Moderne« sogar ein wenig altmodisch, indem man seit Beethoven, Mendelssohn und Schumann wieder mehr gewohnt ist, sich durch den Eintritt der Haupttonart überraschen zu lassen. Die Lebendigkeit der Figuren, die durchaus contrapunktisch-polyphone Behandlung geben dem Stück aber eine interessante Seite, die bei guter Ausführung die Wirkung sichern dürfte.

Nr. 2 (*Andante pensieroso*, D-moll ²/₄) klingt entschiedener an die neuere Zeit, und zwar etwas an Mendelssohn'sche Weise an. Das Liedhafte überwiegt, die viertaktigen Gruppen des Rhythmus erscheinen uns sogar etwas einförmig. Wir haben den Eindruck, als sollte wenigstens einmal in diesem Stück ein etwas freieres Herausgehen die Phantasie beschäftigen und irgendwo ein breiterer Rhythmus uns desto lieber zu der einfachen, übrigens äusserst hübschen Liedmelodie:



zurückkehren lassen.

Im dritten Satz, Scherzo (D-moll, *Allegro* ³/₈), wo ein lebhaftes, stakkirtes Motiv von 4 Takten



zum achttaktigen Theil ausgebaut ist, von allen Stimmen in paralleler Bewegung begleitet wird, und nach Art des Scherzos der Beethoven'schen neunten Symphonie vom *p* sich nach und nach zum *ff* erhebt, ist es besonders auf den Wechsel rhythmischer Gruppen von 4, 3 und 2 Takten abgesehen. Dadurch erhält das Stück viel Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit. Auch die Uebergänge in den Tonarten, dann die Varianten der Hauptmelodie durch Sechszehntel und später Sechszehnteltriolen tragen dazu viel bei. Im Trio in B-dur herrschen die deutlichen und sich beständig aneinanderreihenden 4taktigen Gruppen wieder etwas bedenklich vor, und die oft, wenn auch in verschiedenen Tonarten, wiederholte melodische Phrase:



giebt diesem Theil etwas Lässiges und Uninteressantes. Einem frei ausfahrenden, die allzu eng gezogenen Schranken des 8taktigen Baues durchbrechenden Wogenschlage begegnen wir auch hier nicht.
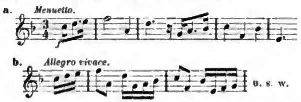
Das Thema des vierten Satzes (*Allegretto grazioso*, A-dur ²/₄) hat für uns etwas Süssliches und nähert sich vielleicht am meisten dem süddeutschen Wesen:

u. s. w.

Bass: *a h d cis fis e a d a gis a*

Hauptsächlich ist es die Sechszehntelfigur des dritten Taktes, die etwas nach Phrase aussieht und dem ganzen Stück jenen Charakter giebt. Einige *pianissimo*-Stellen mit spannenden Uebergängen und reizender Lösung, dann die durchweg contrapunktische Haltung entschädigen einigermaassen für das nicht sehr gehaltvolle Thema.

Das Finale Nr. 5 besteht aus einem *Tempo di Menuetto* (F-dur ³/₄) von mässiger Dauer, das in ein *Allegro vivace* (F-dur ²/₄) übergeht, um schliesslich wieder in sich selbst zurückzukehren, und im Menuett-Tempo das Ganze abzuschliessen. Das musikalisch Besondere daran ist, dass die Themate beider Sätze (der Menuett und das Allegro) aus denselben Noten gebildet sind, wie aus folgender Gegenüberstellung des Anfangs ersichtlich:



Die vielen Sprünge dieses Themas geben dem Allegro einen etwas burlesken Charakter. Wenn wir auch nicht sagen können, dass der Fortgang ebenso humoristisch sei, wie Vater Haydn solche Themas auszuführen wusste, so ist doch eine gewisse Frische darin, die uns anmuthet. Besonders kräftig wirkt der wiederholte C dur-Satz (Seite 158 der Partitur), und sehr zu loben scheint uns, dass der Autor der Versuchung glücklich widerstanden hat, aus dieser Dominante gleich wieder in sein Thema zu fallen. Statt diesem folgt nämlich ein in den Tonarten tüchtig ausgreifender Durchführungssatz, der zwar einige Schritte des Hauptthemas zum Stoff hat, doch ohne allzudeutlich daran zu erinnern. Dasselbe kommt übrigens auch als Ganzes aber in der Vergrösserung darin vor und wird erst später von den Bässen in der richtigen Bewegung wieder eingeführt. Nach grosser dynamischer Steigerung folgt der oben hervorgehobene C dur-Satz nochmals in *F*. Im wirbelnden Tanze kommt auch das Thema im *ff* wieder zum Vorschein, bis auf dem Septimen-Accord *e g b d* plötzlich Alles erstarrt, und die Menuett sich wieder gravitätisch vernehmen lässt. Diese Anordnung scheint uns für ein Finale sehr hübsch und sichert der Suite eine lebhaft-freundliche Aufnahme überall dort, wo man sich dem Hübschen unbefangen hingiebt, heisse nun der Autor wie er wolle, und wo man nicht von jeder Composition für Orchester den Eindruck des Grossartigen erwartet.

(Schluss folgt.)

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

A. Instrumental-Musik.

(Fortsetzung.)

Im weiteren Verfolg unserer Durchsicht neuer Musikalien für Clavier allein haben sich uns einige Beobachtungen allgemeinerer Art aufgedrungen, die wir hier um so lieber in Worte fassen mögen, als das Beleuchten der einzelnen Compositionen im Detail nicht in der Absicht dieser Rubrik unserer Zeitung liegt.

Die eine Wahrnehmung ist die, dass der Clavierstil unserer jüngeren Componisten sich mehr und mehr dem Schumann'schen zu nähern und sich in gleichem Maasse von dem Mendelssohn'schen zu entfernen scheint. Wer noch vor 10 Jahren eine grössere Anzahl von Clavierstücken durchsah, der fand überall Mendelssohn'schen Einfluss; es war freilich nur Abklatsch einer schwächeren Seite dieses hochschätzenswerthen, ja genialen Componisten, aber man bemerkte eben, wie gerade diese Seite vorerst am lebhaftesten erfasst und ausgebeutet wurde. Darauf folgte eine Zeit, wo im Gegensatz zum Vorigen das »neudeutsche« Wesen sich vielfach breit machte. Die »Deutsche Musikzeitung« hatte viel davon zu erzählen, ihre Spalten wiesen vielfache Exempel dieser unerquicklichen Kunstrichtung nach. Auch diese scheint jetzt überwunden; wir sehen mit Freude und nicht ohne einige Genugthuung, dass die jüngeren Componisten allmälig von selbst dahin gekommen sind, wo wir sie seit Beginn unserer kritischen Thätigkeit hingewiesen hatten: auf den Schumann'schen Stil, als gesundesten Repräsentanten der modernen Polyphonie und Harmonik — womit wir keineswegs die Schattenseiten der Schumann'schen Muse, ihr Jean-Paulisiren in poetischer und ihre verschwommene Rhythmik in musikalischer Beziehung zur Fortsetzung und Nachahmung empfohlen haben wollen.

Die vorliegenden Stücke, auf welche sich obige »Wahrnehmung« gründet, sind folgende: eine 4sätzige Suite von C. Bürgel Op. 6, Serenade oder 8 Canons von S. Jadassohn Op. 35, Scherzo von L. Brassin Op. 24, Walzer von C. G. Witte Op. 1, Waldbilder, drei Charakterstücke von C. Haine Op. 18, Bilder aus dem Tonleben, Phantasien von B. Wolff Op. 10 (alle sechs Hefte im Verlage von Breitkopf und Härtel), Humoresken von E. Grieg Op. 6 (Peters), »Wanderungen« von E. Flügel Op. 1 (Dörffel), Sechs Clavierstücke von B. Härtel Op. 2 (Mendel), Concert-Variationen über ein Originalthema von W. Schauseil Op. 5 (Bayrhoffer), Zwei Stücke in Walzer-Art von C. Richter Op. 14 (Weinholtz), Allegro von J. Weidner Op. 3, Sechs Phantasiestücke von C. M. von Savenau Op. 10, Variationen über ein Norwegisches Volkslied von C. Nawratil Op. 4 (alle drei im Verlag von Dunkl).

Freilich macht sich der oben bezeichnete Fortschritt nicht bei allen der angeführten Stücke in gleich ausgeprägter Weise bemerklich; am meisten aber gerade bei den begabtesten unter den Genannten, bei Bürgel, Brassin, Grieg, Flügel und Witte. Bei einigen ist die Nachahmung Schumann's noch gar zu auffallend, z. B. bei Brassin, wo die Novelletten jenes Meisters, sein Nachahmungsstil u. s. w. sofort in das Gedächtniss gerufen werden; dann bei Flügel, wo man gleich an die »Kinderscenen« und an das »Album für die Jugend« denken muss, wenn man nur die Ueberschriften (Auf dem Wasser, In der Fremde, Erholung, Zu Zweien, Tanz, Traumbild, Das alte Lied) liest, geschweige wenn man die Stücke spielt. Der Ueberschriften-Cultus macht sich auch noch bei Savenau und einigen andern allzuviel bemerklich. — Am freiesten und selbständigsten scheint uns der Schumann'sche Stil bereits ausgebildet bei Bürgel (Schüler von Fr. Kiel in Berlin), dann bei Grieg (zuletzt in Kopenhagen unter Gade gebildet), endlich bei Witte und theilweise bei Jadassohn.

Eine zweite Bemerkung, die sich uns vielfach aufdrängte, war die, dass die Gesetze der musikalischen Logik, ja selbst die der musikalischen Orthographie noch lange nicht Gemeingut unserer Musiker geworden zu sein scheinen. Es wäre gewiss unbillig, von Jedem, der ein Gedicht macht, zu verlangen, dass ein solches Gedicht an Grösse und Tiefe des Gedankens, an Schönheit des Ausdrucks einem Goethe'schen ebenbürtig sei, aber Logik der Gedanken und Rechtschreibung der Worte verlangt man doch unbedingt. Ist nun freilich all dergleichen in der Musik noch nicht so fest begründet und zur allgemeinen Norm geworden, wie in einer Sprache von mehr als tausendjähriger Entwicklung, so liegen doch in den Meistern für alles Wesentliche, was in der Musik vorkommen kann, Analoga vor, die dem Musiker, der ihre Werke studirt hat, zum Leitfaden dienen müssen. Es scheint aber fast, als glaube man ihnen nicht mehr recht, als halte man sich für klüger als sie. Herrn Flügel zwar wollen wir sein Op. eins zu Gut halten; sein Ohr wird sich noch bilden, so dass er künftig unverständliche Modulationen und Melodiesprünge vermeidet, die keinen Sinn geben und dem Ohr als »Härten« erscheinen (vergl. Nr. 2, System 1, 2, 6, Nr. 3, System 7, 8, Nr. 4, System 4). Herr Härtel schreibt unorthographisch, wenn in seinem Stück (2. Seite letztes System) ein *f* steht statt *eis* in einem Satz in H-dur, wo *f* gar nicht hingehört. Kleine, nicht ganz logische Gänge und Härten finden sich auch im Trio von Nr. 3, System 1 und 5, dann in Nr. 5, System 2 und 3, wo man von B-dur allzu rasch nach C-dur geworfen wird. Im Festmarsch System 2 muss statt doppel *b*: *a* stehen, das zu F Beziehung hat, während es bei *bb* nicht der Fall ist. — Bei Grieg ist entweder das Bestreben originell zu sein, oder ein wirklich anders gebildetes Ohr die Ursache mancher eigenthümlichen Partien seiner »Humoresken«, in welchen offenbar nordische Melodieweisen nachgebildet oder geradezu benutzt sind. Manches lassen wir uns gern als Besonderheit gefallen, manches andere erscheint mehr als witzige Nachahmung unbehilflicher Volksmusik, denn als schön. Man sehe z. B. in der sonst sehr hübschen Menuett (Nr. II) den Anfang des zweiten Theils, und das Thema von Nr. 4, wo in G-moll immer der Bdur-Accord einschneidet.

Am beachtenswerthesten scheint uns unter Allem die Suite von Bürgel, deren Menuett wirklich sehr hübsch und sinnig erfunden, während die Fuge wegen zu tiefer Lage nicht durchaus wohlklingend ist, und das Pedal daselbst in einem Umfang angewendet wird, den wir nicht mehr musikalisch nennen können — und Grieg's Humoreske. Jadassohn's Serenade zeigt, dass dieser Componist die canonische Form in leichter und gewandter Weise zu benutzen versteht. Seine Erfindung ist aber nicht frei von Trivialität, auf die er sich jedoch förmlich etwas zu gut zu thun scheint, da er die allertrivialste seiner diesmaligen Melodien am Schluss des Ganzen noch einmal wiederholt. Man urtheile selbst:

Allegro.

amabile (!)

Brassin's Scherzo ist, bis auf eine uns unbegreifliche Modulation im Mittelsatz, recht hübsch und keineswegs uninteressant. Witte's fein harmonisirter, dabei thematisch behandelter »Walzer« erinnert an Chopin, verräth aber als Op. 1 ein nicht geringes Talent, das wir schon bei Gelegenheit seiner vierhändigen Stücke Op. 2 gewürdigt haben. — Die übrigen Stücke lassen wir auf sich beruhen, sie bieten nichts besonders bemerkenswerthes.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Dresden. (Schluss.) In erster Reihe der periodisch wiederkehrenden Concerte stehen ohne Zweifel die Abonnement-Concerte der kgl. sächs. musikalischen Capelle, in welchen unter abwechselnder Direction der Herren Capellmeister Krebs und Dr. Rietz in sorgsam vorbereiteter trefflicher Ausführung das Neueste und Beste geboten wird, was der Instrumentalmusik älterer und neuerer Zeit entsprossen ist. Neu waren hier die Ouvertüren zum Alchymist von Spohr und »Michel Angelo« von Gade, sowie eine Suite von Raff. Dieses ist ein wirkungsreich geschickt gearbeitetes Musikstück, welches jedoch von Lachner's Suiten übertroffen wird. Am bedeutendsten erwiesen sich das Scherzo und Adagietto. Der Schlussmarsch tritt anspruchsvoll mit grossem Aufwand von Mitteln auf, ohne durch geistigen Inhalt dazu berechtigt zu sein. Gade's Ouvertüre entfaltet ebenfalls viel, allerdings glänzend und reizend verwendete Mittel, ohne eigentlich bedeutend im Inhalt zu sein, doch ist die Grundstimmung bei ihm immer eine edle, männliche. Warum er seine Ouvertüre freilich »Michel Angelo« getauft, bleibt räthselhaft. Im zweiten Abonnement-Concert spielte Herr Concertmeister Lauterbach das herrliche A moll-Concert für Violine von Bach ausserordentlich gelungen in Haltung und Tonfärbung, und bereitete dadurch dem dankbaren Publicum einen wahren Hochgenuss. Ueberhaupt darf Dresden stolz auf diesen trefflichen Geiger sein, ebenso bedeutend als Künstler, wie anspruchlos als Mensch. Die von ihm im Verein mit den Herren Kammermusikern Hüllweck (zweite Geige), Göring (Bratsche) und Grützmacher (Cello) veranstalteten Soiréen für Kammermusik zählen zu den genussreichsten Musikabenden der Residenz. Bis jetzt fanden drei derselben statt, in welchen folgende Musikstücke zur Aufführung kamen: 1) Quartette von Franz Lachner (A-moll), Haydn (G-dur Nr. 40) und Beethoven (Op. 59 Nr. 1). 2) Quartette von Mozart (C-dur), Schumann (Op. 41 Nr. 3) und Beethoven (Op. 18 Nr. 1). 3) Quartette von Haydn (Nr. 63) und von Beethoven (Op. 130). 4) Sextett in D-dur von Mozart mit zwei Hörnern (Herren Kammermusiker Hübler und Lorenz). Namentlich sind es die Meisterwerke Haydn's und Mozart's, sowie die Quartetten aus Beethoven's früherer Periode, welche Herr Lauterbach in trefflichster Weise zu Gehör bringt. Hierin kann er den ganzen Reiz seines schönen Tons und maassvollen, geistig belebten Vortrags entfalten. Für die letzten Quartettschöpfungen Beethoven's, so fleissig und sorgsam deren Ausführung vorbereitet ist, fehlt ihm höchstes Pathos und Leidenschaftlichkeit. Die Mittelstimmen seines Quartetts sind in trefflichen Händen und können nicht besser besetzt sein, ebenso bewältigt Grützmacher die Cellostimme mit ausserordentlich wohlthuender musikalischer Sicherheit und Gewandtheit. Noch wäre ihm mitunter mehr plastische Ruhe und Tonschönheit zu wünschen, doch hat der ausgezeichnete Künstler auch hierin entschiedene Fortschritte gemacht.

Als sehr verdienstlich und gelungen in den Ausführungen dürfen die Trio-Soiréen des Herrn B. Rollfuss (Pianist) und der Herren Kammermusiker Seelmann (Violine) und Bürchel (Cello) bezeichnet werden, um so mehr, da genannte Herren auch neuere Compositionen in ihre Programme aufnehmen. Bis jetzt fanden zwei solche Abende statt: 1) Trio von Gade (Op. 42), Sonate für Pianoforte und Cello (A-dur) von Beethoven, Trio von Haydn (C-dur). 2) Trio von R. Volkmann (B-moll), Sonate für Pianoforte und Violine (A-dur) von Mozart, Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente von Schumann. Herr Hofopernsänger Scharfe unterstützt die Trio-Soiréen in der Regel durch recht gelungene Liedervorträge. Namentlich interessirten in der zweiten Soirée einige der schottischen Lieder von Beethoven mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell.

Indem ich zum musikalischen Vereinswesen übergehe, muss ich in jeder Beziehung den Tonkünstlerverein an die Spitze desselben stellen. Nähere Angaben über diesen interessanten Verein behalte ich mir vor. Für jetzt begnüge ich mich, Ihnen einige der neuern und unbekannteren Musikstücken zu nennen, die bis jetzt in den Vereinsversammlungen zur Aufführung gekommen sind: J. S. Bach's Clavierconcert in D-moll, Sonate (G-dur) für Pianoforte und Gambe. Händel's *Concerto grosso* (Duo) für Streich- und Blasinstrumente. F. Kiel's Trio Op. 33. Mozart's Serenade für Streich- und Blasinstrumente (Manuscript), Köchel 185. Divertimento für Streichinstrumente, 1 Flöte, 1 Oboe, 1 Fagott und 4 Hörner (Manuscript), Köchel 131. G. Muffat's *Concerto grosso*. Raff's Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente. Rubinstein's Trio Op. 52. Täglichsbeck's Quintett für Clarinette und Streichinstrumente. E. Tillmann's Sonate für Pianoforte und Violine. Ausserdem kamen Werke von Beethoven (6), Haydn (5), Mendelssohn, Schubert und Schumann zu Gehör.

Von den beiden hiesigen grösseren gemischten Gesangvereinen, Dreyssig'sche und Dresdener Singacademie, hat bis jetzt nur der erstere eine Aufführung veranstaltet, in welcher unter Leitung des Vereinsdirigenten, Herrn Adolph Reichel, Händel's »Israel in Egypten« zu Gehör kam. Die Liedertafel, unter Direction ihres Liedmeisters Hrn. Friedrich Reichel, gab ein Concert, in welchem ausser des Letzteren Begrüssungsgesang vom ersten deutschen Sängerbundesfeste her, eine Composition (Handwerkerleben) von H. Mohr, einem der Preiscomponisten des Sängerfestes, zur Aufführung kam. — Der Orchesterverein, zum grössten Theil aus Dilettanten bestehend, hat bis jetzt zwei Abendunterhaltungen unter Leitung des Hrn. Otto Kummer, kgl. sächs. Kammermusikus a. D., veranstaltet. Das Emporblühen solcher Vereine ist ein erfreuliches Zeichen; dieselben bilden den Geschmack des ernst strebenden Dilettanten für gute Musik immer mehr aus und bieten vor Allem der epidemieartigen Pianoforte-Krankheit ein erfreuliches Paroli. In der ersten Soirée des Orchestervereins spielte der talentvolle 11jährige Sohn des Vereinsdirigenten, Alexander Kummer, mit erfreulichem Erfolge ein Violinconcert von Mozart (comp. 1775).

Schliesslich habe ich Ihnen nun noch über die Thätigkeit der kgl. Oper zu berichten. Leider kann ich in dieser Beziehung nicht viel Neues referiren. Die Lücke, welche der Tod des unvergesslichen Schnorr von Carolsfeld in unserm Personal hervorgebracht, ist noch immer nicht ausgefüllt. Schon vor seinem Hinscheiden musste man übrigens bedacht sein, einen lyrischen Tenor für die Bühne zu gewinnen, der schon seit Jahren fehlt. Die vielfachsten Versuche durch Gastrollen mit den Herren Borchers, Lukes, Müller, Brunner, Bachmann, Koloman Schmid, Garso, Himmer, Richard und Anderen haben zu keinem Resultate geführt. Letzterer ist zwar auf einige Monate engagirt, hat sich bis jetzt aber in keiner Beziehung als brauchbar bewiesen. Dem Vernehmen nach ist von Ostern 1866 an Herr Schild von Leipzig engagirt, der nicht ohne Erfolg als Lyonel in Martha gastirt hat. Nächst der Tenornoth tritt noch die Frage wegen Ersatz der Frau Bürde-Ney immer näher an die Generaldirection heran, da die treffliche Sängerin trotz aller Vorzüge doch für das jugendliche Fach und mithin für viele Rollen unmöglich wird. Man hat deshalb Gastspiele mit den Damen Santer von Berlin (Fidelio, Donna Anna und Gräfin in Figaro's Hochzeit) und Lichtmay von Paris (Jüdin, Leonore im Troubadour und Valentine) entrirt, doch haben auch diese bis jetzt zu keinem Engagement geführt. Das sind grosse Schwierigkeiten, welche die Amtsführung des Herrn v. Könneritz recht sehr erschweren und das Seltenwerden von Novitäten einigermaassen erklärlich machen. Dem unerachtet könnte selbst mit den vorhandenen Kräften mehr geleistet werden, namentlich

bleibt es zu beklagen, dass die Opern neuerer lebender Componisten fast ganz vom Repertoir ausgeschlossen sind. Wenn die Hoftheater in dieser Beziehung kein Opfer bringen wollen, von welchen Bühnen können dieselben dann erwartet werden? Dafür zu sorgen, wäre Pflicht der Herren Capellmeister.

Während dieser Saison erlangte der neu einstudirte Wasserträger von Cherubini (12. Novbr.) einen grossen Erfolg, welcher zunächst der sorgsamen künstlerischen Leitung des Herrn Dr. Rietz und der vorzüglichen Ausführung der Titelrolle durch Herrn Mitterwurzer zuzuschreiben war. Mindern Succes hatte sich das reizende Rothkäppchen von Boieldieu zu erfreuen, woran hauptsächlich die misslungene Darstellung des Ritter Robert durch Herrn Richard Schuld war; doch genügte auch Fräulein Hänisch in der Titelrolle nicht. Es fehlt ihr dazu Innerlichkeit und Naivetät. — Am Schluss meines Berichtes kann ich Ihnen noch mittheilen, dass Frl. Sauter für die hiesige Bühne gewonnen ist.

Leipzig. *y.* An den Abenden des 16. und 18. Februar hatten Herr und Frau Marchesi (geb. Graumann) das musikalische Publicum Leipzigs zu zwei historischen Concerten eingeladen, deren Programm in einer sehr schicklichen, chronologisch geordneten Folge die Entwicklung der Arie und des Duetts in der Periode von 1600—1820 und im Umkreise der italienischen Schule darstellten. Das erste dieser beiden Concerte hat uns, wir bekennen es unverhohlen, sehr grossen Genuss gewährt und unser Interesse reichlich in Anspruch genommen, denn das Programm desselben war in ganz vorzüglicher, vom besten Geschmacke geleiteter Weise gewählt, so dass sich unter den 14 (Gesang-) Nummern, welche dasselbe umfasste, kaum eine einzige befand — als solche könnten wir etwa die zuerst vorgetragene, ein wenig steife, trockene Arie aus »Eurydice« von Peri nennen — die nicht ausser dem historischen auch den reinsten künstlerischen Antheil erweckt hätte. Zugleich waren die Leistungen des, besonders in intellectueller Hinsicht sehr schätzenswerthen Sängerpaares, wenn nicht in allen Stücken, so doch in den bei weitem meisten derselben von der Art, dass sie als die trefflichste Illustration des Gebotenen auf das Lebhafteste erfreuen konnten. Dies gilt ganz insbesondere von dem Vortrage der Duette, im ersten Concerte einem Duett von Scarlatti und einem Buffo-Duett von Pergolese, zwei ganz kostbaren Stücken, in welchen unser Apollinisches Ehepaar eine seltene, namentlich auch von prägnantester dramatischer Accentuirung unterstützte Meisterschaft entwickelte und dann von fast allen Vorträgen des Herrn Marchesi, insbesondere denen von leidenschaftlicher und humoristischer Färbung, während der ruhige, getragene Gesang schon der Natur seines mehr auf Kraftentfaltung und Charakteristik angewiesenen Organs minder zusagend erscheint. Frau Marchesi gegenüber haben wir nur zu bedauern, dass ihre stimmlichen Mittel nicht immer ausreichen, um ihre meist vortrefflichen Intentionen stets zur völlig entsprechenden Darstellung zu bringen.*) Der Vortrag eines Wiegenliedes aus der Oper »Orontea« von Cesti war vom schönsten Ausdrucke begleitet. — Ausser den bereits genannten Componisten waren im ersten Concerte vertreten: Caccini, Arcangelo del Leute, Carissimi, Luigi und Abbate F. Rossi (diese beiden mit zwei ganz vortrefflichen und von Herrn Marchesi glänzend vorgetragenen Stücken), Buononcini, Porpora, Jomelli, Piccini, Sacchini, Mozart (ein deutscher Name unter lauter italienischen!), Cimarosa, Fioravanti, Paesiello und Rossini.

Das zweite Concert, noch zahlreicher besucht als das erste und durch Beifall noch ausgezeichneter, der sogar einige (zum Theil unpassende) Wiederholungen herbeiführte, konnte für uns gleichwohl dem ersten an Interesse nicht ganz gleichkommen, während wir dieses zu den interessantesten, genussvollsten zählen, welche uns diese Saison überhaupt geboten hat. Aus diesem zweiten Concert heben wir nur noch speciell ein Duett aus der Oper »Olympiade« von Sacchini, eine Arie aus der »Hochzeit des Figaro« und ein Duo buffo von Cimarosa wegen des ganz vorzüglich gelungenen Vortrags hervor. Dagegen hätten wir für dieses Concert wohl allenfalls eine andere Schlussnummer wünschen mögen, als diejenige, mit welcher »der Schwan von Pesaro« vertreten war, einem Buffo-Duett nämlich aus der Oper »L'Italiana in Algeri«, denn diese ziemlich trivialen Lazzi, in welchen sich hier, wie so häufig unser theurer Schwan gefällt, klingen für uns heute doch schon gar zu abgedroschen.*) Als eine sogar entschiedene Taktlosigkeit aber, welche uns an dem Künstlerpaare, das uns sonst so viele Proben guten Geschmacks gegeben, ein wenig auffallend war, müssen wir es sogar rügen, dass dieses Lazzi-Duett unmittelbar nach einer, der höchsten und zartest geistigen Region angehörenden Clavier-Sonate von Beethoven (Op. 110 in As) gesungen wurde, welche letztere überhaupt wenig in das Ensemble dieses Concerts passte und an deren Stelle, sollte es überhaupt eine Sonate von Beethoven sein, weit schicklicher eine seiner früheren, »kleineren« Schöpfungen gestanden hätte. — Der Genuss des ersten Concerts wurde auch noch überdies sehr beträchtlich durch die anderweitigen von den Herren Capellmeister Reinecke und Concertmeister David geleisteten künstlerischen Beiträge erhöht. Letzterer spielte eine Violin-Sonate von Leclair (gewissermaassen eine Programm-Sonate, denn sie trägt die Ueberschrift »*Le tombeau*«), deren zweiter und dritter Satz uns sehr interessant waren; dann im Verein mit Herrn Reinecke eine der schönsten Sonaten von Seb. Bach (die in A mit dem wahrhaft himmlischen Andante) und endlich hörten wir von diesem noch drei kleine Stücke von Padre Martini, François Couperin und Kirnberger, von welchen die beiden letzteren als ganz köstliche Cabinetsstückchen hervorzuheben sind. Der ausgezeichnetste, vollendetste Vortrag musste das Interesse an diesen Compositionen nur um so höher erheben. — In dem zweiten Concerte waren die »Zwischenvorträge« von Herrn Pettersen (aus Stockholm) und Frau Sara Heinze übernommen worden. Ersterer spielte die zum Modestück gewordene »Ciaccone« von Bach und ein Adagio von Spohr, beide Stücke in mehrfach anerkennenswerther, wenn auch nicht künstlerisch hervorragender Weise; Letztere endlich trug, ausser der schon gedachten Beethoven'schen Sonate, noch Präludium und Fuge in Cis aus dem ersten Theile des »wohltemperirten Claviers« und die durch Fr. Schumann *en vogue* gekommene Gavotte in D-moll vor und entfaltete auch in diesen Vorträgen die sehr schätzenswerthen Eigenschaften ihres Spieles, die nur nicht immer zu der Höhe der Aufgaben hinanreichten, welche sie sich diesmal gestellt hatte.

*) Dazu kam eine unverkennbare Indisposition, welche die Sängerin zu Anfang dieses Concerts drückte, die sich aber im Verlauf desselben immer mehr hob.

*) Vielleicht hätte sich doch auch aus der Zeit um 1820 herum etwas Dergleichen finden lassen, vielleicht sogar von dem manchmal in der That nicht so übel singenden Schwan selber?

Nachrichten.

London. *F. P.* Mit grossem Beifall wurden Haydn's »Jahreszeiten« von der *Sacred harmonic society* aufgeführt; der Jagdchor musste wiederholt werden. Im nächsten Oratorium »Elias« wird Mad. Parepa zum ersten Mal wieder mitwirken. — Der Benedict'sche Chorverein hat mit vielem Fleiss sich zu der Aufführung des neuen Werkes von Gounod, einer Cantate »Tobias« vorbereitet. In unpassender Weise machte die grosse Glocke daraus ein Oratorium, während das Ganze doch nur 9 Nummern enthält. Andere Compositionen von Gounod füllen den Abend, darunter eine Symphonie in D, ein *Ave verum*, ein Psalm für Chor etc. Die Aufführung findet zum Besten des *University College Hospital* statt. — Herr Otto Goldschmidt arbei-

tel an einem Oratorium. Er und seine Frau (Jenny Lind) befinden sich in Cannes in Frankreich. — Frau Clara Schumann wird hier erwartet.

Hamburg. Die Orchesterwerke des vierten philharmonischen Concerts dieser Saison, Freitag, den 16. Februar, waren: Genoveva-Ouverture von Schumann und Mendelssohn's A moll-Symphonie. Ausserdem spielte Herr Julius Steffens aus Petersburg ein Cello-Concert eigener Composition und ein Andante von Romberg mit zwar dünnem aber gesangreichem Ton und höchst anerkennenswerther Fertigkeit. Der Beifall hatte eine Zugabe: Nocturno von Chopin für Cello eingerichtet, zur Folge. Der Gesang war durch die königlich preussische Hofopernsängerin Frl. Philippine v. Edelsberg in sehr unerfreulicher Weise vertreten, da die Dame in der Cosi fan tutte-Arie, wie in einigen Liedern allerdings bedeutende Stimmmittel entwickelte, aber Schule und Verständniss gänzlich vermissen liess. — Am 22. Februar gab die junge talentvolle Amalie Glückselig, eine Schülerin des kürzlich verstorbenen Herrn Cossel, ihr erstes öffentliches Concert. Das Programm bestand ausser Solostücken, aus Beethoven's Trio Op. 11 und dem Forellen-Quintett von Schubert. Die gut angebahnte musikalische Ausbildung der jungen Dame lassen eine gründliche Fortsetzung derselben unter Leitung eines bedeutenden Lehrers erwünschen. — Die fünfte Quartett-Unterhaltung der Herren Boie und Lee am 23. Februar brachte das Doppel-Quartett von Spohr E-moll, C dur-Quintett von Schubert und eine Novität: Octett für Streichinstrumente von Grädener. Einzelne geistreiche Züge, wie vollkommene Beherrschung der Formen, Unklarheit wie Sonderbares in der Harmonie, Mangel an Erfindung sind auch in dieser Grädener'schen Composition unverkennbar. — Stockhausen ist nach Petersburg zu Concerten gereist. — Herrn v. Dommer's letzter Vortrag war der Symphonie gewidmet. — Im April wird Frl. Tietjens wieder in Judas Maccabäus mitwirken, der vom Deppe'schen Verein wiederholt wird.

Dresden. Seit Anfang Januar hat die Concertfluth etwas abgenommen. In den Abonnement-Concerten der königl. Capelle am 10. Januar und 1. Februar waren neu: Symphonie (C-moll) von Norbert Burgmüller und »Columbus« (musikalisches Gemälde) von J. J. Abert. Beide Werke, schon wiederholt besprochen, fanden freundliche Aufnahme. — Im zweiten Productionsabende des Tonkünstlervereins am 26. Jan. entzückte ein reizendes, nur im Manuscript vorhandenes Divertimento von Mozart für Streichquartett, 1 Flöte, 1 Oboe, 1 Fagott und 4 Waldhörner (Köchel Nr. 131). Der Meister wendet in diesem 1772 zu Salzburg componirten Stücke die 4 Hörner in so eigenthümlich selbständiger Art unter Benutzung der gestopften Töne an, wie er dies nie wieder in seinen spätern bekannteren Compositionen gethan hat. — Am 4. und 5. Jan. hatten wir 2 Patti-Concerte in der bekannten Weise. Im ersten errang unter den Instrumentalvirtuosen Herr Kammermusikus Grützmacher den Preis des Abends durch Vortrag des ersten Satzes aus Molique's Celloconcert. — Fräulein A. Mehlig aus Stuttgart bewahrte in einer von ihr veranstalteten Soirée ihren Ruf als ausgezeichnete Pianistin, namentlich in technischer Beziehung; geistige Auffassung und künstlerische Gestaltung liessen, namentlich im B dur-Trio von Beethoven, zu wünschen übrig. — Zwei Concerte des Posaunenvirtuosen Herrn Nabich und der Sängerin Frl. Baraldi dell' Ara gingen spurlos vorüber. Letztere documentirte sich als höchst mittelmässige Altistin. — Am 27. Jan. hatte das unter Leitung des Hrn. Dr. Rietz und F. Pudor stehende Conservatorium für Musik zur Feier seines 10jährigen Bestehens ein Concert veranstaltet, in welchem dasselbe recht wesentliche Beweise seines Strebens darlegte. Namentlich erfreuten die Orchesterleistungen und ein Clarinettsolo von Reissiger, geblasen von Herrn Demetz, jetzt Mitglied der kgl. Capelle. Ein Vorzug zeichnet das hiesige Conservatorium vor vielen andern derartigen Instituten aus. Wir meinen damit die Pflege des Unterrichts auf sämmtlichen Orchesterinstrumenten; theils durch Gewinnung tüchtiger Lehrkräfte, theils durch Gewährung von Freistellen an unbemittelte Schüler. Die Zeit ist nicht mehr fern, wo Bläser ersten Ranges ganz fehlen werden, wenn die deutschen musikalischen Unterrichtsanstalten nicht bei Zeiten daran denken, diesem Uebelstande abzuhelfen.

Frankfurt a. M. Die Herren Heermann und Genossen haben nun an der Stelle des immer noch kranken Brinkmann als Violoncellisten Hr. Siedentopf engagirt. Die dritte und vierte Soirée derselben brachte ausser Quartetten und Quintetten unserer drei Grossen auch das Claviertrio von Hummel in Es Op. 12 und das von Beethoven Op. 97. — Im zweiten Concerte des philharmonischen Vereins wurde eine Symphonie unseres zweiten Capellmeisters G. Goltermann aufgeführt; auch sang Herr Bodo Borchers den ganzen Cyklus: »An die ferne Geliebte« von Beethoven. — Au Mozart's Geburtstag, 27. Jan., wurde dessen hinterlassene Oper »Zaide« aufgeführt und bald darauf wiederholt. Statt der von A. André dazu componirten Ouvertüre spielte man diejenige zur Entführung.

Hans v. Bülow gab zu Stuttgart zwei sehr zahlreich besuchte Soiréen, worin er, um die Erinnerung an seinen Schwiegervater vollständiger zu machen, mehrere Stücke von Liszt vortrug, u. A. »Waldweben« und »Gnomenreigen«, welches letztere Stück da capo verlangt wurde. Weiter spielte er u. A. Chopin's G dur-Nocturne und mit Pruckner Schumann's Variationen für zwei Pianos, dann in einer Schüler-Production des Conservatoriums Liszt's BACH-Fuge und »Ricordanza«. Ebendaselbst gewann der jugendliche Kraftgeiger Wilhelmi aus Wiesbaden durch enorme Technik, wie durch Wärme und Schwung des Vortrags grossen Beifall. Ein neues Quartett von L. Stark, für Clavier und Streich-Trio, gefiel in den drei ersten Sätzen durch gesunde Erfindung, wogegen der letzte Satz zu polyphon complicirt erschien.

Der academische Verein »Germania« zu Münster brachte am 8. Februar Mendelssohn's Chöre zu Antigone des Sophokles zu gelungener Aufführung. Von Musikdirector J. O. Grimm begleitet, erzielten besonders der dritte Chor: »Ihr Seligen, deren Geschick nie kostet Unheil« und der sechste: »Vielnamiger, Wonn' und Stolz« eine zauberische Wirkung.

Concertmeister Bergheer aus Detmold spielte in der Musikal. Gesellschaft zu Cöln Beethoven's Concert und Tartini's Teufelssonate mit ausserordentlichem Beifall. Sein schöner, reinster Ton und eminente Technik fanden die allgemeinste, von Kennern und Kritikern getheilte bewundernde Anerkennung.

Zu Rom, wo zur Zeit Martha und Prophet *en vogue*, ist die Afrikanerin mit Hinweglassung der Meyerbeer'schen Musik als Drama in Scene gegangen. Jedenfalls eine gründliche Kürzung!

Am Theater zu Prag gewann die neue dreiactige Oper »Die Brandenburger in Böhmen« von Friedr. Smetana reichen Beifall.

Prof. Gonne's Bild Schnorr von Carolsfeld's, den verstorbenen Sänger als Lohengrin darstellend, ist auf der Ausstellung zu München vom König von Bayern angekauft.

Die Schlesinger'sche Verlagsbandlung in Berlin hat eine sorgfältig revidirte Pracht-Ausgabe der Euryanthe-Partitur zum Subscriptionspreise von 10 Thlrn. angekündigt. Der spätere Ladenpreis wird 14 Thlr. betragen.

v. Kreissle's Schubert-Biographie erschien, erheblich abgekürzt, in englischer Uebersetzung von Edw. Wilberforce.

Des Wiener Conservatorium für Musik (gegründet 1816) begeht heuer sein 50jähriges Jubiläum.

Aus Magdeburg wird uns gemeldet: Hr. Siegfrid Meyer, erster Violoncellist am Stadttheater zu Magdeburg, ist am 10. Jan. d. J. im Alter von 46 Jahren der Lungenschwindsucht erlegen. Er war der Bruder von dem Componisten Ludwig Meyer und hat auch manches Werthvolle geschrieben.

Leipzig. Wegen Mangel an Raum können wir heute nur kurz erwähnen, dass die letzte Woche sehr reich an Concerten gewesen ist, von welchen besonders ein von der »Euterpe« und der »Singacademie« gemeinschaftlich gegebenes, dann eine Aufführung der grossen Messe von Beethoven durch den Riedel'schen Verein hervorzuheben sind. Ein Gewandhaus-Concert fand des Busstags wegen in dieser Woche nicht statt, dagegen eine Abendunterhaltung für Kammermusik. — Am letzten Sonntag wurden in dem Saale einer hiesigen kunstsinnigen Dame (Frau Dr. Seeburg) unter den Auspicien des Redacteurs dieser Blätter S. Bach's Trauer-Ode und die Cantate »Phöbus und Pan« zur Aufführung gebracht — seit Bach's Zeiten wohl in Leipzig zum ersten Mal. Wir kommen auf dieselben zurück.

Briefkasten der Redaction.

T. in X. Für den Aufsatz kann Rath werden, wenn Sie noch etwas Geduld haben wollen. Die übrigen Mittheilungen klingen uns zu patriotisch-parteiisch und besonders ist Ihr Urtheil über B. uns nach Einsicht der Symphonie vollständig klar geworden. — *Holland*: sehr willkommen; Sie müssen sich aber noch einige Wochen gedulden. Näheres brieflich.

Berichtigung.

In dem Artikel »Zweifelhafte Stellen im Manuscript der Don Juan-Partitur« Nr. 8 Seite 62 Spalte 1 Zeile 15 ist statt »Wiederholung der Pause«: Wiederherstellung der Pause zu lesen. Ferner auf derselben Spalte Zeile 21 von unten statt »nach dem Ganzen der Handlung«: nach dem Gange u. s. w.

ANZEIGER.

[50]

Neue Musikalien
im Verlage
von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Beethoven, L. v., Symphonies. Partition de Piano par F. Liszt.
Nr. 6. Fa maj. (F dur.) Pastorale 2 10
- 7. La maj. (A dur.) 2 10

Heise-Rotenburg, M. v., 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3 . . . . — 20

Leonhard, J. E., Johannes der Täufer. Oratorium. Op. 25. Partitur . . . . n. 12 —

Mayfeld, M. v., Erinnerungen an R. Wagner's Tristan und Isolde für das Pianoforte.
Nr. 1. Auf dem Schiffe . . . . — 22½
- 2. In König Marke's Burg . . . . — 25
- 3. Vor Tristan's Burg . . . . — 25

Mozart, W. A., Concert Nr. 16, Cdur, für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe, revidirt von Carl Reinecke 3 15

—— Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen. Neue Ausgabe. Nr. 1. G dur, Nr. 2. B dur, Nr. 3. E dur, Nr. 4. C dur, Nr. 5. G dur, Nr. 6. B dur, Nr. 7. Es dur . . . . . à 1 —

Perles musicales. Sammlung kleiner Klavierstücke für Concert und Salon.
Nr. 36. **Bach, J. S.**, Fantasia. C moll . . . . . . — 7½
- 37. **Field, J.**, 4e Notturno. A dur . . . . . . — 10
- 38. —— 5e Notturno. B dur . . . . — 5
- 39. **Schumann, R.**, Chopin. As dur, aus Op. 9 . — 5
- 40. **Clementi, M.**, Adagio sostenuto, F dur, aus dem Gradus ad parnassum, Bd. I. Nr. 14 . — 7½
Nr. 41. **Heller, St.**, Präludium. A dur, aus Op. 81. Heft 1. Nr. 7 . . . . — 5
- 42. —— Präludium. Des dur, aus Op. 81. Heft 2. Nr. 15 . . . . — 5
- 43. **Czerny, C.**, Andacht (Dévotion), H dur, aus den 24 Etuden. Op. 692. Nr. 18 . . . . — 5

Wagner, R., Vorspiel zu Tristan und Isolde. Orchesterstimmen 1 20

[51] Im Verlage des Unterzeichneten erschien:

Drei
DIVERTISSEMENTS
für
2 Violinen, Viola, Bass und 2 Hörner
componirt von
W. A. MOZART.
Für Pianoforte zu 2 Händen
bearbeitet
von
H. M. Schletterer.
Nr. 1 in D. Nr. 2 in F. Nr. 3 in B à 1 Thlr.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

---

[52]

Verlag
von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ferdinand Hiller's Werke.

Op. 79. Christnacht. Cantate von Aug. v. Platen für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für Orchester instrumentirt von Eugen Petzold. Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr. Chorstimmen 1 Thlr.

Op. 85. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn *C. Niemann* gewidmet.) 1 Thlr.
Nr. 1. Abendsegen: »O lichte Gluth! o goldner Strahl«! von *H. Steinheuer*.
- 2. Liebchens Bild: »Mag da draussen Schnee sich thürmen«, von *H. Heine*.
- 3. Dolce far niente: »Tiefe Ruhe in den Bäumen«, von *H. Steinheuer*.
- 4. »Wenn der Frühling kommt«, von *Sybel*.

Op. 94. Acht Gesänge für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. (Den *Sängerinnen auf Montebello* in Dankbarkeit zugeeignet.) Partitur und Stimmen. Heft I. II. à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.
Nr. 1. Sonntags-Abend: »Die Erde, von der Fülle des Frühlings ganz beschneit«, von *L. Dreves*.
- 2. Elma: »Lieb Elma war zur Herbsteszeit das schönste Mädchen am See«, von *L. Dreves*.
- 3. Vigilie: »Wie sacht, o Nacht, brichst du herein«, von *L. Dreves*.
Nr. 4. Frühlingswerden: »Welch' ein Frühlingsrufen geht durch's ganze Land«, von *Dilia Helena*.

Heft II.
Nr. 5. Nachtlied: »Nun, da mild der Tag geschieden«, von *Wilh. Fischer*.
- 6. »Lüftchen, das den Hain umsäuselt«, von *Dilia Helena*.
- 7. »Viel tausend Blümlein auf der Au«, von *A. Niemann*.
- 8. Volkslied: »Wenn ich ein kleines Waldvöglein wär'«.

Op. 102. Palmsonntagmorgen. Gedicht von E. Geibel, für eine Sopranstimme und weiblichen Chor mit Orchesterbegleitung. (Dem Dichter zugeeignet.) Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Clavier-Auszug und Singstimmen 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 2½ Ngr.

Op. 106. Operette ohne Text für Pianoforte zu vier Händen. (Ihrer königlichen Hoheit der Frau Erbprinzessin zu *Hohenzollern* zugeeignet.) 4 Thlr.

Op. 112. Der 93. Psalm (Der Herr ist König und herrlich geschmückt) für Männerchor und Orchester. Clavier-Ausz. 2 Thlr. Chorstimmen einzeln à 10 Ngr.
(*NB.* Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Op. 117. Hiller-Album. Leichte Lieder und Tänze für das Pianoforte componirt und der musikalischen Jugend gewidmet. 3½ Thlr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 14. März 1866. **Nr. 11.** I. Jahrgang.

Die Afrikanerin.

(Oper in fünf Acten von E. Scribe, Musik von G. Meyerbeer. Berlin, Bote und Bock.)

I.

S. B. Es ist wahrlich weit gekommen mit unsrer modernen Bühne! Man weiss nicht, worüber man mehr erstaunen soll: über einen reich begabten Künstler, der die Frucht einer (wie man sagt:) zwanzigjährigen Arbeit, der peinlichsten Selbstkritik, in Gestalt eines Werkes wie die »Afrikanerin«, der Welt gleichsam als Vermächtniss, und in der Meinung zu hinterlassen vermochte, es sei dies seine vollkommenste Oper; oder über ein an Shakespeare, Schiller, Goethe, an Gluck, Mozart und Beethoven erzogenes (oder vielmehr, wie Figura zeigt, nicht erzogenes) Publicum, das solch ein Werk in dem Sinne, wie es gegeben ist, hinnimmt, und nicht laut gegen die Zumuthung protestirt, an dergleichen Absurditäten sich erfreuen zu sollen. Freilich sollte man sich über das Publicum weniger wundern als über die Kritik, diesen Wächter seiner Ehre, diesen Repräsentanten seines Kopfes und Herzens, der sich zum Theil hergiebt, ein solches Werk göttlich zu finden, zum Theil sich scheut, mit offenem Bekenntniss hervorzutreten, zum Theil wohl selbst die Bedingungen des Kunstwerks vergessen hat.

Genug von diesem bedenklichen Gegenstand und zu dem Object dieses Aufsatzes. Die »Afrikanerin« ist nach unserer innersten Ueberzeugung nichts als ein weiterer Beleg für den künstlerischen Bankerott Meyerbeer's an Kunstverstand und Kunstmitteln, der im »Propheten« vorauszusehen war, und schon in Dinorah und Nordstern (Feldlager in Schlesien) offen zu Tage liegt. An Kunstverstand — denn es kam dem Tonsetzer entweder gar nicht mehr darauf an, ein Werk zu schaffen, das vom Standpunkte der Kunst und des Dramas*) sich rechtfertigen lassen möchte, oder er hatte die ersten und wichtigsten Kunstprincipien vergessen. An Kunstmitteln, denn die ihm ursprünglich eigene musikalische Erfindung ist erschöpft; statt Gedanken erhalten wir grösstentheils nur banale Phrasen und, bei theilweisem Aufgeben der Schönheitsprincipien, vielfach widerwärtige, ja unmögliche, im höchsten Grade bizarre Tonverbindungen, die sogar an Berlioz, und nicht selten auch an Wagner erinnern.

Der Text der Afrikanerin muss als eine dramatische Erbärmlichkeit bezeichnet werden. Die gewählte Handlung taucht uns nicht in das Reich des Uebersinnlichen, sie führt uns nicht in das der Kunst mit Recht vorbehaltene Gebiet der Fabel, des Mährchens, überhaupt der Wunder; sondern es ist die realste Wirklichkeit, in die wir versetzt werden sollen; es sind Menschen, die wirklich gelebt haben oder die wenigstens gelebt haben könnten, Länder oder Gegenden, die wirklich existiren, Ereignisse, die der Hauptsache nach wirklich stattgefunden haben. Um so schlimmer, wenn man unter dieser Firma von uns verlangt, das Unmögliche und Unsinnige als möglich hinzunehmen und eine Wirkung davon mitzunehmen.

Wer ist diese »Afrikanerin«? Eine Königin von bräunlicher Farbe, von der es zuerst heisst, sie stamme aus einer Insel hinter Afrika, während sie zuletzt als Königin von Hindostan sich entpuppt. Diese Königin von Hindostan also war vor Beginn der Handlung ganz allein mit Nelusco in einem Boot vom Sturm überrascht und nach Afrika verschlagen, dort auf einen Sclavenmarkt gebracht und von Vasco da Gama auf einer eben vollbrachten und verunglückten See- und Entdeckungsreise zum Cap der guten Hoffnung sammt ihrem Diener gekauft worden. Vasco bringt sie im ersten Act der Oper als Beweis einer bisher unbekannten Völkerschaft vor den portugiesischen hohen Rath. Um ihr Geburtsland befragt, antworten beide in der Sprache der Fragenden und es wird vom Zuschauer verlangt, dass er dies ohne Weiteres natürlich finden soll. Doch dies möchte als eine auf der Bühne bereits eingebürgerte Freiheit noch hingenommen werden. Nun wird uns aber zugemuthet zu glauben, dass die braune Königin Selika, jetzt Sclavin, ihren weissen Herrn, der sie

*) Wir halten in jedem Falle den Tondichter auch für das Libretto verantwortlich, denn er ist nicht gezwungen, ein solches zu componiren, und durch ihn wird es auch erst lebendig.

nur verachtet, liebt, und nicht allein liebt mit jener südlichen Gluth sinnlicher Leidenschaft, die allenfalls als möglich anzunehmen wäre, sondern mit vollständiger Resignation, die nur das Product eines hohen Charakters und besonderer Achtung vor dem Gegenstande der Liebe sein kann.*) Sie rettet ihn im Gefängniss vor dem Dolch ihres Dieners Nelusko in dem Augenblick, wo er (Vasco) laut von Ines, seiner Geliebten, träumt. Sie verzeiht ihm, dass er sie der Ines geschenkt, nachdem sie kurz vorher seine Liebe erworben zu haben glaubte. Sie erklärt ihn zum Gemahl, als die Indier ihn ermorden wollen. Sie lässt ihn gleichwohl mit Ines ziehen, obwohl er kurzvorher für sie wirklich in Liebe gerathen und mit ihr vermählt worden war, und tödtet sich endlich durch den Athem des Giftbaums!

Und nun dieser »Held« Vasco! Wie wir erfahren, hat er diese Sclavin, weil sie weinte, gekauft, und zwar nicht allein für Gold, sondern er hat seine Waffen für sie hingegeben! Aber ein tüchtiger Schnellsegler ist er ohne Zweifel! In der letzten Gefängniss-Scene erfahren wir, dass in einigen Stunden Don Pedro mit einem bereits ausgerüsteten Geschwader nach dem Cap abgesegelt; kaum (im dritten Act) befinden wir uns mit Don Pedro's Schiff in der Gegend des Cap, so ist auch schon unser Vasço mit einem Schiff da, das er doch vorher vom König nicht hat erlangen können, und natürlich jetzt noch weniger, da der König den Don Pedro mit einem Geschwader ausgeschickt hat! Ist es nicht wunderbar, wie Vasco als *Deus ex machina* auf seines schrecklichen Gegners Schiff erscheint, und zwar allein, um demselben gute Lehren zu geben — dafür aber von Don Pedro zuerst zum Tod, dann zur Gefangenschaft verurtheilt zu werden? Wunderbare Grossmuth eines Entdeckers, der seinen Feind von gefährlicher Bahn abhält und sich selbst in Gefahr begiebt, sein besser erkanntes Ziel zu verlieren! — Nelusko, der Gegend sehr kundig (obwohl nur vom Sturm früher dahin verschlagen) und voll Rachgier, steuert nach Norden in Klippen und Sturm, und überliefert das Schiff wilden Indianerhorden, die aber bereits zu Hindostan gehören müssen, denn die »Afrikanerin« (!) wird sofort als ihre Königin erkannt!

Alle diese und noch viele andere nicht minder sinnlose Combinationen wurden natürlich nur ersonnen, um in einem dramatischen Werke wo möglich die ganze Erde, mit Allem, was darauf ist, anzubringen, dadurch die Neugier des grossen Haufens zu erwecken, und möglichst bizarre raffinirte Musik dazu ersinnen zu lassen. Man denke: wir haben eine grosse portugiesische Rathsversammlung mit Senatoren, Inquisitoren etc.; wir haben ein schauriges Gefängniss daselbst, dann ein Schiff auf offenem Meer in tropischer Gegend; dann Sturm und wilde Indianerschaaren, die das Schiff erstürmen und Alles (bis auf die Menschen, die in der Oper noch ferner nöthig sind!) niederhauen; endlich das Stranden des Schiffs mit einem fürchterlichen Krach und seinen Untergang in Wasser und Feuer: wir haben dann wieder indische Tempel, Aufzüge, Lustbarkeiten etc., endlich den fraglichen Giftbaum, von dem man nicht recht wissen soll, ob er wirklich in Hindostan wächst. Schade, dass Don Pedro nicht noch einen Abstecher in's südliche Eismeer gemacht; welch' prächtige Gelegenheit wurde hier versäumt, Eisberge, Kämpfe mit Bären, Seehunden etc. zu zeigen!

Wir fürchten keinen Widerspruch über die Gewagtheit und stellenweise Unsinnigkeit des Libretto. Aber, wird man uns entgegnen, man setzt sich darüber, der hübschen Musik, der interessanten Schaustücke etc. wegen, gern hinweg; es giebt ja auch in der Zauberflöte Ungereimtheiten, ja ganz Unverständliches; warum soll Meyerbeer nicht erlaubt sein, was Mozart nachgesehen wird?

Nun, wir wären vielleicht im Stande, sogar den Scribe'schen Text zur Afrikanerin in Geduld hinzunehmen, wenn die Musik wirklich schön und bedeutend wäre. Wer dies aber zu behaupten vermag, dessen Musikgeschmack muss wahrlich von primitivster Art sein. Einiges Hübsche wollen wir nicht in Abrede stellen, und es wäre ja doch auch mehr als sonderbar, wenn in einer Oper, an der ein Componist von den Kenntnissen Meyerbeer's lange Jahre gearbeitet hat, nicht hie und da Partien zu finden wären, die an sich artig klingen, allenfalls interessant oder geistreich genannt werden können, ja selbst Spuren von wirklicher augenblicklicher Empfindung an sich tragen. Allein von einer Oper, die viele Stunden fortwährender Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, verlangen wir, besonders wenn sie von einem so gefeierten Namen getragen wird, nicht blos solche vereinzelte Momente, sondern Schönheit, Charakteristik überall, im Ganzen und Einzelnen. Wie es damit steht, soll in einem zweiten Artikel gezeigt werden.

*) Es ist dies auch wieder ein Zug jener französischen, hauptsächlich von Paris ausgehenden, hässlichen revolutionären Anschauung, wonach Alles was besteht und ein Anrecht auf sittlichen Bestand geltend macht, als miserabel, und die wahre Empfindung als nur in Utopien vorhanden dargestellt wird.

Recensionen.

Neue Werke für Orchester.

(Schluss.)
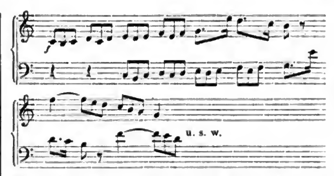
3) Jul. O. Grimm. Suite in Canonform für Streichinstrumente (Orchester ohne Bläser). Op. 10. Partitur 22½ Ngr. Stimmen 1 Thlr. 10 Ngr. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 5 Ngr. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Grimm hat sich in Allem, was wir bisher von ihm kennen zu lernen Gelegenheit hatten, als ein ächt deutscher Künstler gezeigt, der es vollkommen verschmäht, durch äussere Mittel zu wirken, die ja oft billig genug sind. Bei ihm geht alles von Grund aus; was er macht, zeigt nirgend Bequemlichkeit und sinnliche Lässigkeit,
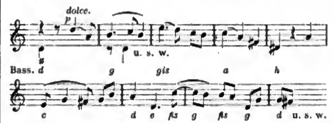
sondern selbständiges Wesen, das, wie die ganze Schule, der er angehört, bis zur Herbigkeit geht, dafür aber auch zu denken giebt, und durch und durch interessant erscheint. Seine Muse ist wie ein ächt deutsches Mädchen, das unscheinbar auf den ersten Blick, eine Welt von Gemüth und Verstand in sich birgt, die den, der dergleichen zu schätzen weiss, hoch zu beglücken vermag, und freilich nichts davon kennt und kennen mag, was man anderwärts thut, um sich bemerklich und glänzend zu machen. In unserer Zeit ist dergleichen besonders selten geworden. Man denke daran, wie das Orchester in seiner neueren Gestalt den meisten Musikern nicht mehr genügt: Harfe, Bassclarinetten, wo möglich Saxhörner, Tuben und Ophikleïden, vielfach getheilte Saiteninstrumente und wer weiss wie viele Holzbläser müssen herbei, um die »Intentionen« der Tonsetzer würdig auszuführen. Grimm bietet uns eine Suite ohne alle Blasinstrumente, und obendrein ist das Werk von Anfang bis zu Ende ein Canon! Welche Selbstbeschränkung, welch' auferlegtes Hemmniss für freie Entwicklung, welcher Verzicht auf alle »malende« Tonkunst! — Aber die Consequenz, die Kraft, die Sicherheit, mit welchen der Componist die selbst gestellte Aufgabe durchführt, nöthigt uns desto grössere Hochachtung ab; und dafür, dass diese Hochachtung nicht blos eine »kalte« bleibe, sorgt er wieder durch prächtigen melodischen Stoff, liebenswürdige Form und äusserste Sauberkeit des Satzes.

Die canonische Schreibart (2stimmig in der Octave mit freiem contrapunktischem oder harmonischem Zusatz), welche Grimm durch das ganze Stück verwendet, ist vermählt mit den Bedingungen der Sonatenform. Die Stücke haben nämlich ihre Seiten- und Mittelsätze in den verwandten Tonarten, auch ihre dem entsprechende Dynamik u. s. w. Diesen Bedingungen das canonische Wesen anzupassen, hat Grimm ungefähr in der Weise gestrebt, wie R. Schumann in seinen »Studien für den Pedalflügel«, und wer einen Begriff davon hat, welche Biegsamkeit des Satzes hierzu nöthig ist, der wird gestehen, dass die Aufgabe hier vollständig correct gelöst ist. Dies allein würde uns aber weder fesseln noch befriedigen, wo nicht der Gehalt der Themen u. s. w. zugleich nobel und würdig ist. Gerade dies aber unterscheidet wesentlich Grimm's Arbeit von ähnlichen der jüngsten Zeit.

Unsere Suite hat vier Sätze: ein *Allegro con brio* C-dur 3/4, ein *Andante lento* G-dur 2/4 für vier Soloinstrumente, ein *Tempo di Minuetto* E-moll 3/4, und ein *Allegro risoluto* C-dur 2/4. Im ersten Satz ist der Canon durchgängig in der Weise gesetzt, dass die nachahmende Stimme um zwei Viertel später eintritt. Da nun das Stück im 3/4-Takt steht, so ergiebt sich für den ersten Augenblick eine Unbestimmtheit der rhythmischen Gestaltung, da das Ohr, wenn es nicht durch die sichtbaren Zeichen des Taktstockes gleich anfangs in die richtige Bahn geleitet wird, entschieden 2/4-Takt hören wird. Wir setzen die ersten Takte ohne Taktstriche her, um dies deutlicher zu machen:



Finden wir eine solche Gestaltung für den Anfang nicht unbedenklich und hätten deshalb gewünscht, dass der Tonsetzer einige Takte (Accordschläge z. B.) vorausgegehen hätte, die das Ohr entschieden in den 3/4-Takt stimmten, so ist andererseits zu betonen, dass bei näherer Bekanntschaft der 3/4-Takt ganz klar hervortritt, weil der Periodenbau des Anfangs von 8, 8 und 4 Takten das schwankende Taktgefühl unterstützt. Mit dem Eintritt des hübschen Seitensatzes in G-dur:



wo der Bass vom Canon zurücktritt (denselben der ersten Violine und dem Cello überlassend) und die guten Takttheile markirt, wird die Sache ohnehin ganz klar. Dieser Seitensatz ist, wie man sieht, sehr lieblich melodisch; er befriedigt das nach dem Vorhergegangenen wach gewordene Bedürfniss nach einfacher Melodik, und macht eben deshalb einen um so reizenderen Eindruck. Der erste Theil schliesst nach einer kleinen Coda in G-dur und wird wiederholt. Den Durchführungssatz thut Grimm klüglich mit blos 24 Takten ab, da das canonische Wesen ohnehin schon die Aufmerksamkeit des Hörers stark in Anspruch nimmt. Das Hauptthema und der Seitensatz erscheinen sodann in C-dur, und der knapp gefasste Satz geht rasch zu Ende.
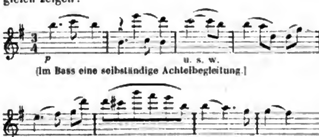
Das Andante ist ein zweitheiliger Liedsatz (diesmal ohne Mittelsatz oder Trio); jeder Theil wird wiederholt, und eine kurze Coda beschliesst das Stück. Im ersten Theil wird die einfache anmuthige Weise:



von Violine und Viola canonisch (die Entfernung beträgt einen Takt) vorgetragen, wozu das Violoncell eine arpeggirte Begleitung ausführt und der Bass einfache Grundnoten *pizzicato* hinzufügt. Im zweiten Theil geht zuerst das Violoncell mit der nun in D-dur stehenden Melodie

voran und die Violine folgt; später kehrt die erste Form (in höherer Octave) wieder. Das Stück giebt sich äusserst anmuthig und sinnig, wir meinen aber, ein Mittelsatz würde dem Hauptsatz zu noch grösserer Wirkung verholfen haben.

Die folgende Menuett hat einen Hauptsatz mit zwei repetirten Theilen, worauf ein Trio in E-dur, ebenfalls in zwei Theilen, dann der Hauptsatz und am Schluss ein Orgelpunkt in E-dur mit den Motiven des Trios folgt. Die Themen sind von grosser Lieblichkeit, wie die Noten sogleich zeigen:

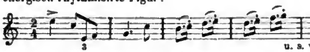


Der Canon liegt in der ersten und zweiten Violine (später Viola) um einen Takt auseinander. Im Trio herrscht eine wiegende Figur:



die Wirkung im Orchester muss eine äusserst reizende sein.

Das abermals knapp gefasste Finale endlich besteht aus einem Hauptsatz in zwei Theilen, dann einem ruhigen Mittelsatz in As (oder Des). Im Hauptsatz herrscht eine energisch rhythmisirte Figur:



der Canon (zwischen erster Violine und Viola) steht in einem Takt Entfernung. Im Trio dagegen bringt das Violoncell (zuletzt die Viola) die Melodie der ersten Geige um acht Takte später, — eine Form, die vielleicht öfter anzuwenden gewesen wäre, da sie dem Ohr weniger Anstrengung zumuthet. — Das Ganze wird cadenzartig und dann markig tonisch beschlossen.

Es wird heute viel von »Gesundheit« gesprochen, und im Gegensatze zu manchen Productionen der Gegenwart, denen man mit Recht oder Unrecht »Krankhaftigkeit« vorwirft, wird als gesund bezeichnet, was möglichst einfache und klare Verhältnisse aufweist. *) Nun, obige Suiten sind in dieser Beziehung alle drei »gesund«; inneres Mark und Kraft enthält die letzte jedoch am meisten.

Der vierhändige Clavierauszug wird Denen willkommen sein, welche das Werk vom Orchester gehört haben, ist aber mit Vorsicht zu benutzen, wo dies nicht der Fall war; denn derartige contrapunktische Sätze büssen auf dem Clavier viel an Wohlklang ein und scheinen leicht steifer, als sie im Orchester und Chor wirklich sind.

*) Es giebt in der Kunst auch eine Sorte bäuerischer Gesundheit, die an Trivialität grenzt oder mit solcher identisch ist. Vor solcher Gesundheit bewahre uns Apoll ebenso, wie vor der offenbaren Krankheit der Zukunftsmusik.

Berichte.

Wien. ✕ Nach kurzer Faschingspause haben die »Philharmoniker« und der »Musikverein« ihre Thätigkeit wieder aufgenommen. Von den Novitäten, welche Erstere vorführten, erfreute sich Reinecke's Symphonie in A-dur (Op. 79) einer freundlichen, Heinrich Esser's neue viersätzige Suite in A-moll aber einer sehr günstigen, theilweise glänzenden Aufnahme von Seite des Publicums. Namentlich gefielen die beiden Mittelsätze der Suite, und der dritte, mit Variationen reizend geschmückte Satz musste auf stürmischen Zuruf hin wiederholt werden. — Im vierten »Gesellschaftsconcert« gelangte abermals eine neue Suite und zwar unter des Componisten, Franz Lachner, persönlicher Leitung zur Aufführung. Auf dem Programm der zwei »ausserordentlichen Musikvereinsconcerte« stehen Beethoven's neunte Symphonie und die Johannis-Passion von S. Bach, welch' letztere am Chardienstag zum zweiten Mal vorgeführt werden wird. — Hellmesberger schloss seine Quartettproductionen, bald nach Laub, in glänzender Weise. Ein Streichquartett von Preyer (als neu angekündigt, richtiger aber die Umarbeitung eines bereits producirten älteren Quartetts) fand in einer der letzten dieser Quartettsoiréen beifällige Aufnahme, ohne nachhaltige Wirkung zu erzielen. Es ist eben mit einer gewissen Routine gemacht, bewegt sich aber durchaus in bereits abgenützten Geleisen. — Ernst Pauer hat Wien nach kurzem Aufenthalt wieder verlassen. Er spielte in einem philharmonischen Concert Beethoven's Cmoll-Concert und bei Hellmesberger das »Geistertrio«, vermochte aber weder durch den Vortrag des einen, noch des andern über das gewöhnliche Maass hinaus zu erwärmen. Die wenn auch sehr correcte, immerhin aber englisch-kühle Spielweise des Herrn Pauer sagt nun einmal dem hiesigen Geschmack nicht zu. — Frau Clara Schumann hatte hier mitten in der Carnevalszeit einen Cyklus von Concerten begonnen, deren Erfolg ein in der Jetztzeit beispielloser zu nennen ist. Der Musikvereinssaal war bei jedem der sechs Concerte ausverkauft, und der Empfang, welcher der Künstlerin allenthalben zu Theil wurde, war ein ungemein herzlicher und auszeichnender. Die Programme enthielten vorzugsweise Schumann und Beethoven, nebst diesen: S. Bach, Chopin, Mendelssohn, Brahms und Kirchner. Am meisten befriedigte Clara's Vortrag der Compositionen von Schumann, S. Bach und Chopin. Die Zwischenpausen füllten Gesangsvorträge der Frau Dustmann, des Fräul. Bettelheim, des Herrn Walter und Declamationen des Hofschauspielers Lewinski. Die Elite der Wiener Gesellschaft gab sich förmlich Rendezvous in den Musiksoiréen der Frau Schumann. Welche Wandelung gegen das Jahr 1846, in welchem Robert Schumann seine B-Symphonie vor einem gar kleinen Häuflein stiller Verehrer produciren musste! — Das Zöglingsconcert brachte in gelungener Weise Schumann's Ouvertüre, Scherzo und Finale; Beethoven's Cmoll-Symphonie und Liszt's erstes Clavierconcert (der Clavierpart von einem sehr jungen Zögling, J. Rubinstein, tüchtig gespielt) zur Aufführung. — Der Männergesangverein beging diesmal seine Stiftungsfeier mit dem Requiem (für Männerchor und Orchester) von Cherubini, welches, nach zehnjähriger Pause, am 22. Februar in der Augustinerkirche abermals zu Gehör gebracht wurde. In musikalischen Kreisen erregte diese Aufführung das lebhafteste Interesse.

Bremen. ∼ Max Bruch's »Frithjofsage« wurde hier in kurzer Zeit nicht weniger als dreimal vollständig und einmal theil-

weise aufgeführt. Die letzte Aufführung fand in der neuen Börse unter der Leitung des Componisten statt, wobei demselben alle nur möglichen Ehrenbezeugungen entgegengebracht wurden. Der Grund zu diesen mehrfachen Wiederholungen ist theils darin zu suchen, dass diese Musik in hohem Grade wirkungsvoll ist, theils in dem Umstande, dass wir zwei Liedertafeln haben, welche beide die Gelegenheit, etwas Interessantes, Neues zu bringen, nicht unbenutzt vorübergehen lassen wollten. Unter der Leitung des Componisten sangen übrigens beide Liedertafeln vereinigt. Die Partie der Ingeborg wurde von Frau Mayr-Olbrich (vom Theater) aufs Beste ausgeführt, während Frithjof von einem Mitgliede der Bremer Liedertafel (jetzt die alte genannt) repräsentirt wurde und zwar in vorzüglicher Weise. Die Chöre wurden ebenfalls sehr gut gesungen.

Die Privatconcerte brachten in der letzten Zeit mehr Neues und Wenigergehörtes als im Anfang des Winters. Hero und Leander für Chor, Solostimmen und Orchester von Georg Vierling (neu unter Leitung des Componisten) möchte vor allen Dingen zu nennen sein. Die Aufnahme des Werks von Seiten des Publicums war ausserordentlich günstig; es lässt sich auch nicht leugnen, dass recht viel Schönes darin enthalten ist. Die Tonmalerei in der Sturmscene möchten wir jedoch hiervon ausnehmen. Die Ausführung der Chöre durch die Singacademie war lobenswerth. Frl. Ida Dannemann aus Düsseldorf brachte die Partie der Hero, abgesehen von den hochdramatischen Stellen, wozu das Organ derselben nicht ausreichte, recht gut zur Geltung. Die übrigen Solopartien waren durch Mitglieder der Singacademie besetzt. Eine Symphonie von Ludwig Deppe (F-dur [neu], Manuscript, unter Leitung des Componisten) wurde ebenfalls sehr beifällig aufgenommen. Es bringt dieselbe freundliche idyllische Klänge, weniger Grossartiges und Frappantes. Die zweite Suite in E-moll von Franz Lachner (vortrefflich ausgeführt), die vierte Symphonie von R. Schumann (Es-dur) und Reigen seliger Geister und Furientanz aus Orpheus von Gluck waren ebenfalls auf den letzten Programmen. Frau Hermine Rudersdorff aus London, welche in letzter Zeit mehrfach in Deutschland sich hören liess, Herr Ad. Schulze aus Hamburg, welcher im Besitz einer sehr schönen Stimme ist, jedoch mehr aus sich herausgehen könnte, und Frl. Murjahn aus Bremen, welche recht brav sang, waren für den Sologesang gewonnen. — Hr. Concertmeister Lauterbach aus Dresden (als vorzüglicher Geiger schon bekannt) spielte: Concert von Beethoven und Andante und Rondo (aus dem D dur-Concerte) von Mozart. Die Wahl dieser Musikstücke giebt Zeugniss von einer ächt künstlerischen Gesinnung. Das Publicum belohnte Herrn Lauterbach durch reichen Beifall und Hervorruf. Frl. Charlotte Deckner aus Pesth trug den ersten Satz eines Violinconcerts von Viotti (Nr. 17. D-moll) wenig befriedigend vor; ausserdem: Aeolsharfe von Krohne und Ungarische Volkslieder von Reményi, zwei Stücke, die auf den Programmen der Privatconcerte jedenfalls nicht zu finden sein sollten. Die Clavierspielerin Frl. Constanze Skiwa aus Wien spielte: Concert von Beethoven (G-dur), zwei Canons aus Op. 35 von Jadassohn und *Valse de Concert* von J. Wieniawski und erwarb sich, besonders durch den Vortrag der letzteren Stücke, lebhaften Beifall.

Stuttgart. = Aus dem Reigen der im neuen Jahre an uns vorbeigezogenen Opern sind durch treffliche Aufführungen bis jetzt bemerkenswerth gewesen: Oberon, Weisse Frau, Zauberflöte, Iphigenie auf Tauris, Joseph und seine Brüder, Die Jüdin; zum ersten Male auf die hiesige Bühne gelangte *La Traviata* von Verdi. Wir selbst waren verhindert, den beiden Aufführungen dieser Oper beizuwohnen, aus competenten Quellen haben wir aber die Versicherung bekommen, dass Rigoletto und Troubadour hoch über besagtem Werke dieses Componisten stehe; nun dann wäre dieser armen »Verirrten« besser, sie wäre nie geboren. Wenn einige altgewordenen ersten Singkräfte unserer Oper durch junge Kräfte ersetzt sein werden, was nachgerade eine brennende Nothwendigkeit, so wird unsere Oper im Stande sein, das Beste zu leisten. Ein Schauspiel von Calderon »Der wunderthätige Magus«, mit Musik von Carl Doppler, dem seit einem halben Jahre an der Hofcapelle angestellten Musikdirector, ging in voriger Woche über die Breter. Das Stück frappirte das hiesige Publicum durch seine scheinbare Aehnlichkeit mit Faust. Lewes, der Biograph Goethe's, hat sich viele Mühe gegeben, die vielfach aufgestellte Behauptung, Goethe habe die leitenden Gedanken seines Faust's aus diesem Stück entlehnt, zu widerlegen. Er hätte sich diese Mühe ersparen können. Goethe, der wie bekannt im Jahre 1801 den ersten Theil seines Faust vollendete, schreibt im Jahre 1802 (siehe seine Tages- und Jahreshefte): »Auch ist zu bemerken, dass in diesem Jahre Calderon, den wir (Schiller und er) dem Namen nach Zeit unsres Lebens kannten, sich zu nähern anfing und uns gleich bei den ersten Musterstücken in Erstaunen setzte.« Goethe brachte auch im Jahre 1812 den Magus in Weimar zur Aufführung. Was die Musik betrifft, so lernten wir in Herrn Doppler einen gewandten Componisten kennen. Die Ouvertüre ist ein kräftiges, mitunter freilich stark an Weber erinnerndes Musikstück; besonders gelungen dünkte uns ein Entr'act und das Melodram im 3. Acte, wo in Justina durch den Dämon (Mephisto) sinnliche Begierden nach Cyprianus (Faust) erregt werden, die sie in ihrer jungfräulichen Unschuld nicht zu deuten weiss. (! Sonderbar, dass gerade dergleichen den Componisten unserer Zeit oft am besten gelingt. D. Red.)

In dem sechsten und siebenten Abonnementconcert sprach uns durch würdevolle Execution besonders an: Die D dur-Suite von S. Bach (neu), eine zum ersten Male ausgeführte Symphonie von Haydn in Es-dur, die bekannte B dur-Symphonie von Schumann und Mendelssohn's Walpurgisnacht. Neu und mit grossem Beifall aufgenommen war der Brautchor mit Einleitung aus Lohengrin, welche im Stile der romantischen Schule geschriebene Nummer ihre Wirkung nirgends verfehlen wird. Herr Speidel hatte sich in dem G dur-Concert von Beethoven (mit Bülow'schen Cadenzen) eine schwierige Aufgabe gestellt. Er löste sie würdig; ebenso Herr Goltermann in einem Volkmann'schen Concerte. Noch sei eines jungen Violinspielers, des Herrn Ad. Küchler, Mitglied der k. Hofcapelle, erwähnt, derselbe verspricht seinem jetzigen Lehrer, dem Herrn Concertmeister Singer einstens Ehre zu machen. Er trug das Cis-moll-Concert von Vieuxtemps vor.

Das Programm der fünften Kammersoirée bestand aus folgenden Nummern: G dur-Quartett von Mozart, Serenade für Violine, Viola und Violoncell von Beethoven, Clavierquartett von Stark, Quartett von Cherubini in Es-dur Nr. 1. Die reizende Serenade von Beethoven wurde von den Herren Singer, Bennewitz und Goltermann in reiner Vollendung zum ersten Male hier zur Aufführung gebracht. Nachdem aber die Stark'sche Muse in Gewitterstürmen uns erschienen war, alle Stilarten der classischen und modernen Perioden vor uns auskramend (wobei nur zu bedauern war, dass Herr Pruckner, der seine schwierige Stimme mit künstlerischer Vollendung bezwang, von den Herren Singer, Debuysère und Goltermann in nichts weniger als brillanter Weise unterstützt wurde), da war es uns und mit uns einem grossen Theil des Publicums unmöglich, dem geistvollen Quartett Cherubini's, gespielt von den Herren Singer, Barnbeck, Debuysère und Krumbholz, die verdiente Aufmerksamkeit zu schenken.

Besonderes Interesse erregten in letzter Zeit die zwei Concerte des Herrn Hans v. Bülow. Wir machten in ihm die Be-

kanntschaft eines Clavierspielers von ausserordentlicher Begabung; sein Spiel war hinreissend, die Beherrschung seines Stoffes vollkommen. Am meisten entzückte uns seine Wiedergabe der Bach'schen und Händel'schen Fugen. Schade, dass wir seiner ästhetisch-musikalischen Richtung, diesem Jacobinismus in der Musik, uns nun und niemals anschliessen können.

Händel's »Samson« wurde vom classischen Verein für Kirchenmusik am 30. Januar unter Herrn Dr. Faisst's Direction, diesem bewährten Kenner derartiger Musik, unter Mitwirkung der k. Hofcapelle und durch Beiziehung der Frau Bennewitz-Mick, Fräul. Schütky, der Herren A. Jäger und Schütky zur Aufführung gebracht. Die Chöre waren sehr präcis einstudirt, die Sologesänge zum Theil ohne Tadel. Fräul. Schütky konnte wohl äusserlich ihrer Aufgabe gerecht werden, innerlich aber war sie derselben lange nicht gewachsen. Es dünkte uns, der gewaltige Genius Händel's, der nicht lange vorher den »Messias« geschaffen, sei von dieser geistigen Geburt einziger Art noch erschöpft gewesen, als er der Welt den »Samson« gab; wir vermissten im ersten und zweiten Theile die Wucht jener Chöre, wie sie im Messias, Israel in Egypten, Judas Maccabäus uns bis in's innerste Mark erschüttern und erfrischen. Der dritte und unstreitig der schönste Theil des Oratoriums erinnerte uns wieder lebhaft an das Wort eines deutschen Schriftstellers, der über Händel sagt:

Das ist ein Mann! er gleicht den alten Eichen,
In deren Wipfel Gottes Stürme hausen,
Und ihre Urweltsmelodien sausen —
Von deutscher Kraft ein unvergänglich Zeichen.

Leipzig. *S. B.* Singacademie und Euterpe gaben ein schönes Beispiel der Vereinigung zu gemeinschaftlichem künstlerischem Zwecke, indem sie am 20. Febr. zusammen ein Concert veranstalteten. Diese Vereinigung hatte freilich insofern verhältnissmässig geringere Schwierigkeiten, als die musikalische Direction beider in ein und derselben Hand, der des Hrn. von Bernuth, liegt. Man hatte zu dieser Aufführung den für Concerte selten benutzten grossen Saal der Centralhalle gewählt. Die Akustik desselben erwies sich am vortheilhaftesten für Chorwirkung, während sie für Orchester und Solosänger minder günstig schien. Die Chöre klangen aber so herrlich und voll, dass wir die Benutzung des Saales für kleine Musikfeste mit Händel'schen Oratorien, überhaupt mit Werken, deren Schwerpunkt in die Chöre fällt, auf das lebhafteste bevorworten möchten. Die diesmal gewählten Programmnummern konnten nicht vollkommen befriedigend wirken; am besten noch Gade's Frühlingsbotschaft für Chor und Orchester, während die Schlussscenen des dritten Acts der Gluck'schen Armide zwar ihrer Seltenheit wegen höchlich interessirten, musikalisch aber doch für ein Concert wenig Reiz bieten, und Rossini's *Stabat mater* zwar ebenfalls Jenen interessant gewesen sein mag, die dieses seltsame Product italienischer Kirchenmusik noch nicht gehört hatten, des klaffenden Risses zwischen Text und Musik wegen aber in Deutschland ungeachtet einiger wirklich schönen Partien unmöglich Boden gewinnen kann. — An der Ausführung der Solopartien betheiligten sich Fräul. Santer aus Berlin (in sehr befriedigender Weise), die Fräul. Wilde und Pögner vom hiesigen Stadttheater (die durch Uebernahme der betreffenden Partien in letzter Stunde ein Anrecht auf Nachsicht hatten), dann Herr Gunz aus Hannover (im *Stabat mater* vorzüglich, minder in der Bildnissarie aus der Zauberflöte) und Herr Freny vom Stadttheater.

Nach längerer Unterbrechung hatte am 25. Februar auch eine Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhause stattgefunden, wobei Herr Dreyschock die erste Violine spielte, und Mozart's C dur-Quartett, nebst Beethoven's C-Quintett zur Aufführung kamen. Zwischen beiden spielte Herr Jadassohn seine canonische Serenade (vgl. »Uebersicht neu erschienener Musikwerke« in voriger Nummer) und fand damit Beifall.

Durch die abermalige Aufführung der grossen Messe von Beethoven*) (am Busstag den 2. März in der Thomaskirche) hat sich Herr Musikdirector Riedel ein grosses Verdienst erworben, und unser Dank gebührt ihm um so mehr, als diese Aufführung in Betracht der ausserordentlichen Schwierigkeiten des Werks eine sehr gelungene genannt werden muss. Der gut besetzte Chor griff wacker zu und sang im Ganzen recht rein (ein mehrmaliges zu tief werden bei dem häufig vorkommenden, und sogar länger auszuhaltenden hohen *b* der Soprane muss entschuldigt werden — Beethoven muthet hier dem Chorsänger mehr zu als billig). Die Soli waren ausgezeichnet besetzt: Sopran Frau Jauner-Krall, Alt Frau Krebs-Michalesi (beide vom Dresdner Hoftheater), Tenor Hr. Schild vom hiesigen Stadttheater und Bass Hr. Schulze aus Hamburg. Das Orchester war ebenfalls gut besetzt, das Violinsolo im Benedictus wurde von Herrn David gespielt. Auf die Mitwirkung der Orgel musste, unzutreffender Stimmung wegen, verzichtet werden. — Wir haben hier im protestantischen Norden vor dem katholischen Süden die Möglichkeit voraus, solche Werke in der Kirche hören zu können, da diese Messe und andere grosse Kirchenwerke sich durch ihre Länge vom Gottesdienste ausschliessen, bei uns aber die Kirche für geistliche Concerte geöffnet wird, was in katholischen Städten nicht der Fall ist. Dagegen ist freilich bei neueren katholischen Kirchenwerken die Einfachheit der protestantischen Kirche kein übereinstimmendes Moment — bei der grossen Messe von Beethoven gehört eigentlich die phantastische Pracht des Tempels, der Weihrauchdampf und der mystische Gottesdienst dazu, um in allen Theilen verstanden zu werden. In Abwesenheit dieser Aeusserlichkeiten muss für das protestantische Gefühl sogar Manches unkirchlich erscheinen; man wird durch die Musik zu sehr daran erinnert, dass die Aeusserlichkeiten des katholischen Ritus mehr auf die Sinne, als auf das Gemüth wirken, und man fühlt den Unterschied der beiderseitigen Standpunkte allzu lebhaft. — Es ist hier nicht der Ort, das Beethoven'sche Werk, das ja auch bereits so ziemlich überall bekannt und vielfach besprochen worden ist, nochmals zu beurtheilen. Nur so viel können wir hier als unsere Ueberzeugung aussprechen, dass ihm neben dem vielen wunderbar Herrlichen, Tiefen und Grossartigen, das es aufweist, nicht selten jene Einfachheit und grosse Würde gebricht, welche die Werke der alten Italiener, dann des grossen S. Bach auszeichnen. Das Gloria besonders hat uns auch diesmal wieder den Eindruck des Exaltirten, ja Fanatischen gemacht, das, bei einer gewissen Zerrissenheit der musikalischen Form, dem protestantisch-religiösen Gefühle nicht ganz zusagen kann.

Achtzehntes Abonnement-Concert. Viertes der historischen Reihe mit der Ueberschrift: Mendelssohn, Meyerbeer, Schumann und Zeitgenossen. (Erster Theil: Ouvertüre zu »Der Vampyr« von H. Marschner. »Mag auch die Liebe weinen«, vierstimmiger Männerchor von Fr. Schneider. »Frühlingsnahen«, vierstimmiger Männerchor von Conr. Kreutzer. Romanze und Rondo aus dem Pianoforte-Concert in E-moll von Chopin [Herr C. Petersilea]. Ouvertüre zu »Struensee« von G. Meyerbeer. Introduction und Chöre aus »Antigone« von Mendelssohn. — Zweiter Theil: Symphonie in Es-dur Nr. 3 von R. Schumann.)

Dass das obige Programm unsern vollen Beifall nicht haben kann, werden unsere gebildeten Leser selbst voraussetzen. Es

*) Es war dies die vierte Aufführung dieses Werks in Leipzig durch den Riedel'schen Verein. Die letzte hatte im November 1861 stattgefunden.

trägt ganz jenen nichtssagenden, begeisterungslosen, schwachmüthigen Charakter, welchem unsere Gewandhaus-Concerte in der letzten Zeit immer mehr verfallen, und welcher allein schuld ist, dass wir und viele andere Gutgesinnte dieses Institut nicht mit Wärme gegenüber verschiedenen Angriffen vertheidigen können. Welcher Musiker, der für die Kunst Herz und warme Liebe hat, möchte wohl eine ganze Serie »historischer Concerte« in der Weise durchführen, dass die bedeutendsten Componisten immer mit ihren schwächeren Compositionen vertreten sind, und dadurch mit den mittelmässigen Geistern auf gleiche Höhe gestellt werden? Dies war aber der vorwiegende Charakterzug unserer vier »historischen Concerte«, und so auch dieses letzten. Mendelssohn zu vertreten durch die Antigone-Musik, die er selbst mit Widerstreben und nur auf »königlichen Wunsch« geschrieben, Schumann durch die entschieden schwächste seiner Symphonien, Chopin durch ein Concert, in dem er gar nicht er selber ist, daneben Meyerbeer mit seiner künstlich aufgeputzten, Marschner mit seiner gedankenlosen Capellmeister-Ouvertüre, dazu ein paar Chöre, die durch ihre schlichte Herzlichkeit schwache Werke der ersten Meister in Schatten zu stellen vermögen, — wenn das heisst: ein »historisches« Concert-Programm machen, dann möchten wir für die Zukunft auf solche Concerte lieber verzichten. — Ausgeführt wurde Alles befriedigend. Herrn Petersilea's Erfolg war das Instrument, auf dem er spielte, ungünstig. Der Pauliner-Verein sang mit gewohnter Frische, Reinheit und Zartheit.

Dritte Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhause am 10. März. (Claviertrio in G-dur von J. Haydn. Sonate [Le tombeau] für Violine von Leclair. Sonate für Clavier und Violoncell [neu, Manuscript] von C. Reinecke. Grosses Trio in B Op. 97 von Beethoven. Mitwirkende: Herren Reinecke [Clavier], David und Grützmacher.)

Diese Production gipfelte in dem schön und schwungvoll vorgetragenen Beethoven'schen Trio, das, seit mehreren Jahren öffentlich nicht gespielt, auf die Ausführenden wie auf das Publicum elektrisch zu wirken schien. Ein Haydn'sches Trio in den modernen Concertsaal zu verpflanzen, schien fast gewagt, doch war der Erfolg entschieden glücklich. Die Wiederholung des letzten Satzes, die von den vorlauten Galerien gefordert, und auch geleistet wurde, war eine Geschmacklosigkeit, denn Haydn überschreitet hier die Grenze des in der Kammermusik Erlaubten entschieden und bringt eine nahe an das Wirthshaus streifende nationale Lustigkeit an. Reinecke's neue Sonate zeigte abermals den gewandten Componisten von leichter und glättester Factur, sowie den bekannten Mangel an eigenen und kernhaften Ideen, fand indessen ziemlichen Beifall. Die Sonate von Leclair (von Herrn David wiederholt gespielt) ist bereits in dem Bericht der vorigen Nummer besprochen.

Nachrichten.

London, im Februar. Die lange voraus angekündigte Cantate »Tobias« von Gounod wurde am Faschingsdienstag zum ersten Mal aufgeführt und entsprach durchaus dem Sprüchwort »viel Geschrei und wenig Wolle«. Das Textbuch ist unbedeutend genug. Das Ganze dreht sich um die Heimkehr des jungen Tobias; dieser verrichtet das bekannte Wunder, und der blinde Vater wird wieder sehend. Die Musik erhebt sich nirgends zu etwas Bedeutenderem. Geradezu störend, als in einer geistlichen Cantate, sind die häufigen Anklänge an Faust und Mireille. Lobenswerth dagegen ist zu erwähnen, dass sich Gounod auch hier wieder in den Grenzen des Wohllauts hält und für die Solisten und besonders auch für den Chor sehr dankbar schreibt; auch die Behandlung des Orchesters ist discret. Dies neue Werk hat neun Nummern, unter denen wohl einige etwas hervorragen, zu einem eigentlichen Durchgreifen kommt es jedoch nirgends. Die Aufführung unter J. Benedict war sehr sorgfältig und die Soli vortrefflich mit den Damen Lemmens-Sherrington, Rudersdorff und den Herren Sims Reeves, Cummings und Patey besetzt. Letzterer ist ein junger, strebsamer Künstler, der bald öfter genannt werden dürfte. Die Aufnahme des Tobias war flau, dennoch soll das Werk im März wiederholt werden; eine grössere Weiterverbreitung dürfte es kaum erleben. Auch die andern an diesem Abend aufgeführten Compositionen waren von Gounod: eine Symphonie (D-dur), die sich in altem Geleise bewegt; ein *Ave verum* für Chor, das zu den bessern gehört; »Bethlehem«, ein Weihnachtslied, das mehr wie billig an die Oper Mireille erinnert, aber einfach und effectvoll ist und auch repetirt werden musste; ferner ein »*O salutaris hostia*«, eine kurze Tenorarie, von S. Reeves flau gesungen und auch flau aufgenommen, endlich noch der 137. Psalm »An den Flüssen Babels«, ein Solo mit Chor. Dies war die beste Nummer, die auch von kräftigerem Ausdruck ist und von Vereinen gern gesungen werden dürfte. Störend darin ist ein Anklang an die Waffenweihe in den Hugenotten und das unbegreifliche zweimalige Anbringen von Brummstimmen (*bouche fermée*), wohl nur zwei Takte, aber um so widerlicher. Gounod ist nun der Mann des Tages; übertriebener Enthusiasmus und Speculation schwindele ihn auf eine Höhe, der er nicht gewachsen ist. Was wirklich von ihm gut ist, wird unbarmherzig zu Tode gehetzt — eine Tortur, der auch das beste Werk erliegen müsste.

Ausserordentliche Anerkennung wurde in Wien dem Contrabassisten Bottesini zu Theil, der in dem neuen Harmonietheater sich mehrere Male auf seinem Instrumente producirte und durch seine Leistungen gerechte Bewunderung erregte. Sein Auftreten in dem erwähnten Theater kam dem neuen Unternehmen sehr zu statten, da weder die Operette des Capellmeisters Carlo Berbieri: »Ein Abenteuer auf Vorposten«, und in noch weit geringerem Grad eine gänzlich verunglückte Oper des zweiten Capellmeisters Bachrich, die unter dem Titel: »Des Heerdes und der Liebe Flammen« ein paar Mal gegeben wurde, die ohnehin bescheidenen Erwartungen, welche man an das neue Theater knüpfte, zu befriedigen vermochten. Und doch gebietet die Unternehmung über einige recht hübsche Kräfte, die nur einer bessern Verwendung gewärtig sind, um Erfreuliches zu leisten. Derzeit scheint man durch die Aufführung von Auber's Tanzoper »Der Gott und die Bajadère«, in welcher allerdings die Tänzerin Conti die hervorragendste Rolle spielt, den richtigen Weg getroffen zu haben, auf welchem das Unternehmen einzig und allein gedeihen kann (!). Der gemaassregelte Buffo-Sänger Hölzl soll für diese Bühne gewonnen sein und demnächst nach Wien zurückkehren. Roger wird in dem Harmonietheater selbstverständlich sein Paradepferd: den Georg Brown in der »Weissen Frau« vorführen. — Im Theater an der Wien herrscht fast ausschliesslich die leichtgeschürzte Muse des Herrn Jacques Offenbach. Auf die schöne Helena folgten »Die Schäfer«, eine aus drei Abtheilungen (Idylle in der Götterzeit, Renaissance und Heutzutage) bestehende Operette, deren Musik sich in den verschiedenen Stilarten dreier Zeitperioden bewegt. Die Operette gefällt und ist Zugstück des Theaters geworden.

Dresden. Im Hoftheater gefiel Auber's neu einstudirte Oper »Des Teufels Antheil«, insbesondere durch die treffliche Darstellung des Carlo Broschi durch Frau Jauner-Krall. Am 30. Januar fand bei Gelegenheit der 100. Vorstellung des an diesem Tage vor 16 Jahren zum ersten Male gegebenen »Propheten« von Meyerbeer eine Erinnerungsfeier an den verstorbenen Maestro statt. Hr. Hofrath Dr. Pabst hatte zu dem Behufe ein Vorspiel gedichtet, betitelt: »Die Trauer und der Nachruhm«, welches in einfacher aber effectvoller scenischer Erfindung und mit poetischem Schwung den Tod des Meisters mit dem Gedächtniss an sein rühmliches Schaffen verbindet. Die Damen Langenhann (die Trauer) und Ulrich (der Nachruhm) sprachen mit schwungvoller Wärme. Demungeachtet konnte die Feier nicht erwärmen, da sie zu spät nach Meyerbeer's Tode erfolgte und einer Oper vorherging, die bereits die abnehmende Productionskraft des Meisters bezeichnet. Wo Schlittschuhe und elektrische Sonne so viel zum Erfolg beigetragen haben, bleibt der Nachruhm doch nicht ganz ungetrübt.

Fr. Liszt's »Oratorium« »Die heilige Elisabeth«, welches auf Befehl des Königs von Bayern in München unter Direction von H. v. Bülow aufgeführt wurde, hat in einem Bericht der Augsb. A. Ztg. eine sehr günstige Beurtheilung erfahren. Man wird sich dabei zu erinnern haben, dass diese Zeitung in musikalischen Dingen nichts weniger als eine Autorität ist, dann dass überhaupt die bayerischen Blätter in diesem Falle nicht ganz frei sind. Wir wollen gern glauben, dass Liszt in seiner Compositionsweise einfacher geworden; allein das Positive, was das Kunstwerk macht und was Liszt nie besessen hat: musikalisch-reiche, kräftige selbständige Erfindung, — sollte dieses plötzlich sich eingestellt haben?

Den Wienern wollte im philharmonischen Concert am 4. März Händel's »Wassermusik« nicht recht munden, was man ihnen nicht gerade sehr verübeln kann; nur die Menuett in G-moll sprach sehr an und musste sogar wiederholt werden. — Am 25. Februar hat Fr. Lachner im Gesellschaftsconcert eine neue (4.) Suite in Es-dur persönlich zur Aufführung gebracht und war mit vielem Beifall em-

pfangen und entlassen worden. Dr. Hanslick spricht sich nicht ganz befriedigt von der neuen Suite aus.

Leipzig. Herr Appunn aus Hanau hat nach der von uns in Nr. 6 erwähnten, vor eingeladenen Zuhörern abgehaltenen Vorlesung, im Saale des Conservatoriums noch zwei öffentliche Vorträge gehalten, in welchen er die Phänomene der Ober- und Combinationstöne, dann auf seinem Instrumente die Unterschiede der reinen, temperirten und pythagoraischen Stimmung hören liess, ferner den Grundsatz aussprach und durchführte, dass das Ohr des Menschen reine Harmonien verlange und in Gesang und Spiel herzustellen bemüht sei, endlich mehrere Musikstücke zum Beweis vorführte, dass bei gewissen Accordfolgen die Gefahr vorhanden ist, aus der ursprünglichen Tonhöhe einer Tonart in eine abweichende zu gerathen. Alle diese Darstellungen waren begreiflich von grossem Interesse und würden bei grösserer Präcision des Vortragenden noch erheblich gewonnen haben. Auf die dadurch neuerdings angeregten Streitfragen über die musikalische Theorie kommen wir nächstens ausführlich zurück. — Herr Appunn beherrscht jedenfalls den mathematischen Theil der musikalischen Theorie, den er bis in die kleinsten Verhältnisse in Zahlen inne hat, vollkommen. So hat er auch ein Instrument verfertigt, durch dessen Gebrauch die Stimmung eines zu temperirenden Instruments eine vollkommen gleichmässige werden muss. Im Fache des Instrumenten-Baues ist überhaupt viel von seinen eindringenden Kenntnissen zu erwarten.

Zeitungsschau.

Herr Professor Bischoff nimmt in der Cölnischen Zeitung vom 25. Februar, (auch abgedruckt in der Niederrheinischen Musik-Zeitung Nr. 8) bei Gelegenheit der Besprechung des achten Gürzenich-Concerts und einer darin aufgeführten Ouverture von Goldmark, Veranlassung, an uns Revanche zu nehmen für die Aufnahme der Correspondenz »vom Rhein« in Nr. 3, wo nicht sein Urtheil über Brahms — denn als solches konnten seine Auslassungen gar nicht gelten — sondern der Ton derselben eine Zurechtweisung erfuhr. Auf eine sachliche Entgegnung lässt er sich dabei gar nicht ein, sondern theilt den Lesern der Cölnischen Zeitung über unsere wahrscheinliche Stellung zu Goldmark (als ob Goldmark und Brahms ungefähr in eine Linie zu stehen kämen), dann über unsere »literarischen Kinder« Dinge mit, von denen er gar nichts Genaues wissen kann. Herr Prof. Bischoff mag sich vorsehen, dass diese seiner Meinung nach auf so schwachem Boden stehenden »Kinder« ihm nicht noch einmal gefährlich werden. Denn gerade in den musikalischen Kreisen des Niederrheins, Westphalens u. s. w. haben dieselben bereits einen nicht unbedeutenden Anhang gefunden, den Hr. Prof. Bischoff selbst, durch seine Art die Kritik zu handhaben, nur vermehren kann. Was übrigens Brahms betrifft, so sieht man der in Rede stehenden Auslassung des Herrn Professor deutlich genug an, dass er sich bewusst ist, damals zu weit gegangen zu sein.

Die Redaction.

Briefkasten der Redaction.

B. G. in *S.* Der Paragraph 12, welcher einer zusammenhängenden Wiedergabe bedarf, wofür wir diesmal den Raum nicht gewinnen konnten, nöthigte uns, die Fortsetzung auf die nächste Nummer zu vertagen. Auf die Mittheilung des Notenbeispiels werden wir wohl verzichten müssen. — *J. B.* in *D.* Wir können das Werkchen augenblicklich nicht auffinden.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 21. März 1866. **Nr. 12.** I. Jahrgang.

Zweifelhafte Stellen im Manuscript der Don Juan-Partitur.

(Fortsetzung und Schluss.)

11) Zu Anfang der nachcomponirten Arie Elvira's »*Mi tradì*« S. 312 [536] waren die Violinen und Violen zuerst so geschrieben, wie sie gedruckt sind. Eine spätere Aenderung hat im dritten und vierten Takt die Stimmen der zweiten Violine und der Viola vertauscht. Während der drei ersten Takte hatte die Viola die nämlichen Noten wie der Bass, was bekanntlich am häufigsten vorkommt. Zum Tausch könnte nur der Wunsch veranlasst haben, das im dritten Takt als Septime erscheinende *as* schon vorbereitet zu sehen. Da aber diesem *as* eine Viertelpause vorangeht, so ist eine Vorbereitung nicht eben nöthig und die zweite Violine konnte mit der Septime ganz wohl frei einsetzen. Die Aenderung schmeckt wieder etwas nach Pedanterie, von welcher Mozart sonst gänzlich frei ist. (Geschrieben ist die Correctur sehr unreinlich.)

Am Schluss dieser Arie gehen im Druck die beiden Violinen während der drei letzten Takte ganz zusammen, und so steht es auch im Manuscript. Daneben sind aber in grossen, rohen Noten die beiden letzten Accorde der ersten Violine durch folgende ersetzt:

ohne dass jedoch die alten Doppelgriffe wirklich durchstrichen wären. Dagegen ist dem vorausgehenden Doppelgriff der ersten Violine unten das *g* weggestrichen, was auffällt, da dieses *g* von dem *as* des voranstehenden Takts gefordert wird. Es mag dahingestellt bleiben, ob diese Beigabe auf Mozart's Rechnung geschrieben werden soll oder nicht. Nur wäre im erstern Fall das Unterlassen des Ausstreichens eben so befremdlich wie die Tilgung des *g*.

12) Wichtiger als alles bisher Besprochene ist eine im letzten Abschnitt des zweiten Finale ausgeführte, sehr radicale Kürzung, welche auch dann stutzig machen müsste, wenn man bis dahin noch keinerlei Verdacht gefasst hat.

Wie Jahn (IV, S. 313) mittheilt, ist in der nach Juan's Versinken noch folgenden Scene ein Sprung angezeigt, der das *Larghetto* bis auf die letzten 6 Takte beseitigt. Die letzten 23 Takte des *Allegro assai* (nach Masetto's »*Ah certo*« S. 293 [508]) fallen weg; an ihre Stelle treten 6 andere Takte, welche das *Allegro* nach B-dur führen und schliessen, worauf 4 Takte *Andante* (zu den Worten »*Resti dunque*« etc.) folgen, überleitend in den wieder geltenden Takt, in welchem die Singstimmen S. 297 [517] mit »*e noi tutti*« fortfahren. Diese zehn neuen Takte, die auf einem Beiblatt eingelegt sind, hat Jahn als sechste Notenbeilage zu seinem vierten Band gegeben. *)

Zunächst ist befremdlich, dass Mozart das *Larghetto* ausgeschieden haben sollte, während es zum musikalischen Gesammtbau des Schlussabschnitts wesentlich gehört. Fehlt es, so liegen zwischen dem *Allegro assai* und dem *Presto* nur wenige Takte *Andante*; das Ganze erhält den Charakter unruhiger Eile, eines ungeduldigen Drängens zum Ende. Ferner muss man sich an der Factur jener zehn Uebergangstakte stossen, welche den Sprung vermitteln. Endlich wird die Sache doppelt bedenklich durch das bestimmte Ausstreichen der wegzulassenden Theile. Es wäre noch zu begreifen, dass Mozart in eine Kürzung für die Wiener Aufführung gewilligt habe, damit diese nach den durch dortige Sängerinnen veranlassten nachcomponirten Einlagestücken nicht gar zu lange dauere, — undenkbar dagegen, dass er die Kürzung als eine definitive gemeint und für alle Zukunft jeder andern Bühne vorgeschrieben hätte. Letzteres aber müsste aus den durch viele Seiten laufenden Vertilgungsstrichen **) geschlossen werden, denn für eine vorübergehende Accomodation hätte es ihrer nicht bedurft; der Dirigent hätte

*) Da wir mit Grund annehmen können, dass diejenigen unserer Leser, an welche sich obiger Aufsatz vorzugsweise wendet, Jahn's Mozart besitzen oder doch sich denselben verschaffen können, so glaubten wir von der vom Hrn. Verfasser gewünschten Mittheilung der betreffenden Stelle aus Raumrücksichten absehen zu dürfen. D. Red.

**) Sie sind im Manuscript mit einer an's Komische streifenden Gründlichkeit ausgeführt, so dass manche Seiten oder einzelne Stellen derselben wie übergattert aussehen, während Mozart im Grossen viel einfacher zu streichen pflegt.
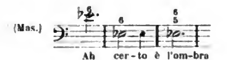
das gewöhnliche Mittel zu raschem Ueberschlagen (Zusammenheften oder Einfalzen der ausgelassenen Blätter) doch in Anwendung bringen müssen, und dieses Mittel würde die Striche entbehrlich gemacht haben.

Diesen Scrupeln steht nun die Thatsache gegenüber, dass das eingelegte Beiblatt die Handschrift Mozart's aufweist. Dadurch wird der Fall höchst merkwürdig. Wir stehen vor dem Dilemma: entweder hat Mozart in einem fast unglaublichen Grade sich selbst verleugnet, aus unbegreiflichen Gründen eine förmliche Parodie seiner eigenen Arbeit geliefert; oder das Beiblatt ist, trotz der Aehnlichkeit der Schrift, nicht von Mozart. Dass der Ausdruck »Parodie« nicht zu stark ist, soll nachgewiesen werden. Zuerst verweilen wir bei der Handschrift.

Auf die Notenschrift würde sich ein Beweis für die Aechtheit des Blattes nicht gründen lassen. Die Noten — mit harter Feder und sehr schwarzer Tinte geschrieben — erinnern zum Theil allerdings sehr an Mozart's Formen (am meisten die Halbnoten); andere aber sehen steifer aus als sonst in der Partitur, namentlich die der ersten Violine; die Hälse, welche Mozart in der Regel ziemlich gekrümmt schreibt, sind dort ganz geradlinig und in ungewöhnlich schräger Richtung gezogen.*) Viel bestimmter deutet die Wortschrift auf Mozart, obwohl sie sehr flüchtig hingeworfen ist; ja an einigen Worten (im Text und in einer Tempobezeichnung) ist die Aehnlichkeit so frappant, dass man specifisch Mozart'sche Züge mit Sicherheit zu erkennen glaubt. Angesichts solcher äussern Zeichen können Zweifel nur dann aufrecht erhalten werden, wenn die gegen die Aechtheit sprechenden innern Gründe sehr erheblich sind.

Wer den Inhalt des Beiblatts bei Jahn näher prüft und mit dem Uebrigen vergleicht, wird das Gewicht der Gegengründe nicht verkennen. Diese Accordfolge in den Allegro-Takten ist wahrhaft trivial, war schon zu Mozart's Zeit ein Gemeinplatz. Die Trivialität trifft uns um so stärker nach den acht vorausgehenden Takten (von Elvira's *»Ah certo«* an), welche mit ächt Mozart'scher Kraft gearbeitet sind; der plötzliche Abfall wirkt wie ein Begiessen mit kaltem Wasser. Auch spürt das Ohr gleich im ersten Augenblick die Anschiftung; denn während ursprünglich die Musik in schön erregtem Flusse fortläuft, bringen jetzt die nahverwandten Accorde an der Uebergangsstelle:

*) Die Noten sind unverkennbar von der nämlichen Hand, welche in Masetto's Arie (*Hò capito*) einen Theil der Instrumentation nachgetragen hat. Diese Arie nämlich ist mit offenbarer Eile niedergeschrieben; von »sehr flüchtiger« und »etwas anderer« Schrift spricht auch Jahn (IV, S. 398, Note). Das Nähere ist Folgendes: Singstimme und Bass zeigen durchaus die gewöhnliche Handschrift Mozart's, ebenso die ersten 39 Takte (bis an die Stellen, wo Masetto sich mit den Worten *»vengo, vengo«* zu Leporello wendet) in allen Stimmen, desgleichen die 8 letzten, das Ritornell bildenden Takte. Zwischenhinein aber sind die Blasinstrumente, welche theils frühere Stellen nur zu wiederholen haben, theils den durch die Saiteninstrumente gegebenen Andeutungen folgen, anders geschrieben, sowie auch die Geigen in Unisono-Stellen. Dass man hier spätere Einträge vor sich hat, ist klar. Die Vermuthung, Mozart habe mit diesen Ausfüllungen irgend Jemanden beauftragt, wäre gewiss keine gewagte.



den Eindruck eines Stockens hervor. Die Führung der ersten Violine sieht aus wie eine ungeschickte Nachahmung der ursprünglichen Figur. Diese scheue Figur steht in engem Zusammenhang mit der in abgebrochene Sylben sich auflösenden Sprache der Sänger; die Nachahmung hat eine solche Beziehung zu den Singstimmen nicht mehr, wenn diese den Ausdruck des Schauders aufgeben und dafür in breite Alltagsaccorde verfallen; die Figur in ihrer Umbildung und über den neuen Accorden nimmt sogar einen geradezu entgegengesetzten Charakter an, den eines neckischen Tändelns. Nach den acht voranstehenden Takten (bei denen im dritten und vierten die schneidende Dissonanz noch eindringlicher wirkt, wenn in Elvira's Stimme die *as*-Noten restituirt werden, welche in der gedruckten Partitur fälschlich durch Pausen ersetzt sind) kann Niemand einen so behaglich muntern Ausgang erwarten, der dem Sinne der Worte Hohn zu sprechen scheint und den schärfsten Contrast gegen die ursprüngliche, bis zur schliesslichen Fermate ganz vom Text eingegebene Fortsetzung bildet. — Im ersten Takt der Anschiftung muss auffallen, dass zu dem Quintsext-Accord auf *Es* (der in den Streich-Instrumenten nicht einmal vollständig ist, vielleicht aber durch die im Manuscript fehlenden Blas-Instrumente vervollständigt werden sollte) Elvira's *b* ganz unvorbereitet eintritt, und dass die zweite Violine mit der melodieführenden Singstimme eine Octave tiefer geht. Ein sonst von Mozart verschmähter oder nur aus triftigem Grunde benutzter Knalleffect liegt in der langen Reihe dreisaitiger Accorde, welche im *Andante* den Violinen angewiesen sind; die zugehörigen Worte geben (trotz Pluto und Proserpina) keinen hinreichenden Anlass zu solchem Kraftaufwand, und das ursprüngliche Unisono ist weit schöner, wie denn überhaupt dieses *Andante* von Trivialität ebensowenig freizusprechen ist wie das *Allegro*. — Die Hörner, welche zum *Allegro assai* in *G* stehen und während das *Larghetto* nach *D* umzustimmen hatten, würden jetzt kaum Zeit zu diesem Umstimmen behalten haben, da sie ohne Zweifel gleich mit Eintritt des *Andante* im *Forte* mitwirken sollten und zuvor bis an den Anschiftungsmoment beschäftigt waren. — Die Harmonieführung, durch welche der Sprung verdeckt werden soll, ist nicht blos ganz unmozartisch, sondern völlig unbedacht und unbehülflich. Man braucht kein Componist zu sein, um die Aufgabe besser zu lösen. Wie nahe wäre es gelegen, die sechs Takte nach Masetto's *»Ah certo«* unverändert beizubehalten und auf den folgenden Ddur-Accord eine Fermate zu legen! Das *Allegro* hätte dann in ähnlicher Weise geendet wie ursprünglich; die nur einen Takt füllende Stelle *»Resti dunque quel birbon«* S. 297 [516] wäre aus D-moll nach G-moll zu versetzen gewesen und mit der Fortsetzung *»con Proserpina«* etc. könnte ganz die ursprüngliche Form (und

Tonart wieder in Geltung treten. Es ist wunderlich, dass der lange *Allegro*-Satz, der von seiner Grundtonart G-dur aus nur in die nächstverwandten Tonarten modulirt hat und in der ersten Gestalt auch nach Berührung des C-moll alsbald wieder in den Dominant-Accord zu *G* einlenkt, jetzt auf einmal seinen definitiven Abschluss in B-dur erhält, und noch mehr muss uns dies befremden, da der nun folgende neue Satz blos einen einzigen Takt lang Gebrauch von dieser Tonart macht, aus welcher er sofort wieder durch G-moll und D-moll nach A-dur geht, um darin zu verweilen und zu schliessen. In der ursprünglichen Fassung wird B-dur zu den Worten *»con Proserpina«* etc. nur wie im Vorbeigehen angeschlagen, noch weit flüchtiger zu Anfang der nachher abgeänderten Stelle vor dem *Larghetto*, während in der neuen Fassung auf diese Tonart ein Gewicht fällt, welches wir nicht begreifen, weil die Erwartung, sie werde zur Grundlage des *Andante* gemacht werden, unerfüllt bleibt. Aber selbst wenn mit dem *Allegro*-Schluss durchaus nach jenem B-dur gesteuert werden sollte, konnte dies einfacher und hübscher geschehen. Blieben die vier ersten Takte (nach Masetto's *»Ah certo«*) wie sie ursprünglich geschrieben waren, so hätten zwei fernere Takte

auf die ungezwungenste Art zu B-dur geführt und von der ersten, schöneren Form der Stelle wäre ein Stück noch gerettet gewesen.

Betrachten wir das Beiblatt noch in seinem Zusammenhang mit dem stehengebliebenen Rest des *Larghetto*, so haben wir ein zehntaktiges *Andante*-Sätzchen vor uns, welches aus zwei sehr ungleichartigen Hälften besteht, musikalisch genommen keinen Halt in sich hat, und sein Dasein einzig der zufälligen Nennung unterweltlicher Majestäten zu verdanken scheint. Die erste Hälfte nimmt einen gewaltigen, heroischen Anlauf; die zweite bringt eine äusserst zahme, unbedeutende Phrase. Ursprünglich ist Alles ganz anders. Dort ist die Phrase nur der Nachhall einer sehr charakteristisch geformten, in welcher nach einander Elvira, Zerlina mit Masetto, zuletzt Leporello sich ausgesprochen haben; sie behält von jener kräftigeren den Rhythmus bei, dämpft aber im Uebrigen die Farbe, um das *Larghetto* ruhig ausgehen zu lassen. Zwischen die ausdrucksvollere und die abgeschwächte Gestaltung der Phrase schiebt sich die kurze Unisono-Stelle ein, welche zwar eine energische Sprache führt, aber weit entfernt ist von der Prätension der in's Bombastische übertriebenen, auf dem Beiblatt an die Spitze des *Andante* gestellten Nachbildung.

Bringt man sich den auf den Bühnen meist weggelassenen Schlussabschnitt des Finale in der besprochenen Verstümmelung zu Gehör, so macht die rasche Aufeinanderfolge des *Allegro assai* und des *Presto* neben der ungelenken Verknüpfung beider einen wahrhaft peinlichen Eindruck sowohl auf das dramatische als auf das musikalische Gefühl; man möchte lieber den Abschnitt ganz missen, als ihn in solcher Behandlung hören.*) Jahn, obwohl er eine Kürzung an sich billigt, hat die Schwächen ihrer Ausführung auf dem Beiblatt gewiss nicht übersehen, aber der Handschrift zu unbedingt vertraut. Gleichwohl enthält sein classisches Werk selbst den Schlüssel des Räthsels.

Täuschende Aehnlichkeit zweier Handschriften beruht selten auf einem Zufall; sie kommt aber häufig vor bei Vater und Sohn, Lehrer und Schüler, wenn ein hochverehrtes Vorbild auch in Aeusserlichkeiten copirt wird. Steht einmal die moralische Ueberzeugung fest, nicht Mozart habe das Beiblatt geschrieben, so kann es nur von einem in engeren Verkehr mit dem Meister gezogenen Schüler geschrieben sein, und auf Süssmayr müsste die erste Vermuthung selbst dann fallen, wenn die Geschichte des Requiems noch nicht bekannt wäre. Nachdem diese aber (namentlich durch Jahn's lichtvolle Zusammenstellung und Ergänzung der Thatsachen) völlig aufgeklärt ist, weiss man, dass in der an den Grafen Walsegg gelangten Partitur des Requiems die Handschriften Mozart's und Süssmayr's längere Zeit nicht als verschiedene erkannt wurden, und dass die bis zum Verwechseln gehende Aehnlichkeit nicht etwa von Süssmayr blos für diesen speciellen Fall künstlich hergestellt war, sondern auch in seinen andern Manuscripten sich findet. (Jahn IV, S. 694—696.)

Für mich steht es ausser Zweifel, dass das Beiblatt (sowie die Ausfüllung in Masetto's Arie) von Süssmayr herrührt, obgleich ich ein selbständiges Manuscript von ihm noch nicht zu Gesicht bekommen habe. Er muss das Blatt in flüchtigster Eile entworfen haben, denn er konnte sonst weit Besseres leisten. Höchstwahrscheinlich ist es erst nach Mozart's Tode entstanden, nachdem Süssmayr (1792) Hoftheatercapellmeister in Wien geworden war (Jahn IV, S. 731). Bei den ersten Wiener Aufführungen des Don Juan hatte man (schwerlich unter Mozart's Billigung) den ganzen Schlussabschnitt weggelassen, wie aus Sonnleithner's Text-Publication bekannt ist.**) Vielleicht

*) Es versteht sich, dass damit nicht etwa dem ungerechtfertigten Bühnenbrauch das Wort geredet sein soll, welcher die Oper gewissermaassen mit einem musikalischen Fragezeichen schliessen lasst. Ueber diesen Punkt kann auf den ersten Abschnitt eines Aufsatzes »Zur Oper Don Juan« im Morgenblatt vom vorigen Jahr (Nr. 32—34) verwiesen werden.

**) Das durch Sonnleithner herausgegebene Libretto, soweit es sich auf die Wiener Aufführung bezieht, hat (S. 50) bei Juan's Versinken die Anmerkung: »In diesem Momente treten die Uebrigen auf, sehen es, stossen einen lauten Schrei aus und fliehen; der Vorhang fallt.« Dieser Schrei findet sich wirklich im Manuscript. Ueber Leporello's letztem Ausruf (*»Ah!«*) S. 389 (504) ist nämlich nachträglich der Accord (natürlich in andern Schlüsseln) eingeschrieben:

Anna
Elv.
Zerl.
Oct.
Ah!

Mozart hatte ihn in der Eile in den vorhergehenden Takt gesetzt und dann durch eine Klammer an seinen richtigen Ort verwiesen. Der Eintrag ist aber wieder durchstrichen, woraus geschlossen werden

war in späterer Zeit ein Versuch zu gekürzter Aufnahme des Abschnitts vorgeschlagen worden, dem sich dann Süssmayr unterzogen hat; von wirklicher Ausführung auf der Bühne weiss man nichts. Das Blatt mit dem Versuch kam später zur Partitur zu liegen; die betreffenden Durchstriche in dieser aber können nicht von Süssmayr sein; von einem so entschiedenen, gewaltthätigen Einschreiten müsste ihn (falls überhaupt die Gelegenheit ihm offen gewesen wäre) die Pietät abgehalten haben, wie denn auch seine Autorschaft bezüglich des Beiblatts uns durchaus noch nicht berechtigt, die übrigen Eingriffe in das Manuscript ihm zur Last zu legen. Will man in ihm den Urheber der andern Kürzungen und einiger verdächtigen Aenderungen vermuthen (was allerdings durch seine Stellung als Theatercapellmeister nahe gelegt scheinen kann), so ist zu beachten, dass nach Mozart's Tod keinesfalls aus dem der Wittwe gehörigen Original-Manuscript, sondern aus einer Abschrift dirigirt worden ist, in welcher für speciellen Gebrauch zu kürzen ein Capellmeister sich eher erlauben mochte; es müsste alsdann das in die Abschrift gekommene Fremdartige aus Missverstand oder Unverstand hinterher in das Original übertragen worden sein.

Man sieht, es bliebe in der Geschichte der Partitur noch mancher Punkt aufzuklären. Könnte Jemand nähere Nachrichten beibringen über das Schicksal des Manuscripts bald nach dem Tode Mozart's, so würde dies höchst dankenswerth sein.

Bei Joh. André ist 1835 ein von Jul. André besorgter Clavierauszug des Don Juan erschienen, welcher in einem kurzen Vorwort die Bemerkung enthält, er sei getreu nach der Original-Handschrift bearbeitet. In der That ist dort Vieles berichtigt, was in der gedruckten Partitur falsch steht; doch sind auch manche Fehler aus dieser stehen geblieben (z. B. die Verballhornung der Stelle in der nachcomponirten Aria Elvira's, auf welche ich zu Anfang dieses Aufsatzes in einer Anmerkung hingewiesen habe), und es sind sogar willkührliche Zuthaten und Aenderungen hinzugekommen, am häufigsten im italienischen Text, ein paarmal auch in der Musik. (So ist z. B. im ersten Finale die Stelle »*Viva la libertà*«, einschliesslich des von Leporello voranszusingenden Takts, den Solostimmen abgenommen und einem Chor gegeben, wahrscheinlich aus Nachgiebigkeit gegen einen längst an den Bühnen eingerissenen Missbrauch.) Als in allen Einzelheiten verlässig darf demnach dieser Clavierauszug nicht gelten. Doch ist er bei Beurtheilung der von mir zur Sprache gebrachten Fragen jedenfalls zu beachten.

Die eine doppelte Lesart zulassende Stelle des Manuscripts sind im Clavierauszug nicht besonders als solche bezeichnet und bald im Sinne der gedruckten Partitur, bald im abweichenden Sinne gegeben. Zu Anfang der sogenannten Rache-Arie (*Or sai*) ist im Bass nicht die Pause, sondern die (nach meiner Vermuthung unrichtige) Note gesetzt. Im zweiten Finale sind zu Leporello's Triolen (»*La terzana d'avere*« etc.) die begleitenden Triolen in den Clavierbass aufgenommen, was mit meiner Auffassung stimmt.

Von den im Manuscript angezeigten Kürzungen hat der Clavierauszug nur zwei berücksichtigt: den Strich in der Arie Zerlina's (»*Batti*«) und den ersten im zweiten Finale (bei »*parla*«); doch ist das Durchstrichene nicht weggelassen, sondern nur durch Klammern eingegrenzt, deren Bedeutung in einer Anmerkung erklärt wird. Da die zweite Kürzung im Finale (bei »*scusate*«) und die weitgreifende, das *Larghetto* ausstossende Zusammenziehung am Schlusse ganz ignorirt sind, scheinen die Herren Gebrüder André, welche durch den langjährigen Besitz Mozart'scher Manuscripte ein competentes Urtheil über Aechtheit der Handschrift haben mussten, die an diesen beiden Stellen zu prüfenden neuen Noten und Worte nicht für Mozartisch anerkannt zu haben. Bernhard v. Gugler.

könnte, dass man später doch auch mit diesem Schluss nicht ganz zufrieden war.

(An die hier erwähnte Uebereilung Mozart's mag gedacht werden bei Beurtheilung der auf *Cosi fan tutte* bezüglichen Fragen, welche in Nr. 4 dieser Zeitschrift verhandelt worden ist.)

Pariser Briefe

von Charles Beauquier.

II.

Die deutsche Musik gewinnt hier täglich mehr Boden und wenn das so fortgeht, so werden wir in kurzer Zeit keine Note französischer Musik mehr hören. So lange die gallische Muse sich darauf beschränkt, Melodien zu erfinden, die eigentlich mehr für Demoiselle Therese, als für gebildete Musiker passen, bin ich gewiss der letzte, der sich über eine solche Richtung zu beklagen hat. Aber dennoch sollten die Verehrer der deutschen Tonkunst eine etwas vorsichtigere Wahl der Werke treffen, welche sie hier einbürgern wollen. So lange man uns Beethoven, Haydn und Mozart vorführt, kann man unserer vollen Zustimmung gewiss sein, aber wenn man von diesen Meistern ohne jede Vermittlung zu Wagner übergeht, können wir uns der lebhaftesten Einsprache nicht enthalten. — Pasdeloup, der Director der Volksconcerte, setzte zuerst ganz schüchtern die Ouvertüre und dann den Marsch des Tannhäuser auf sein Programm. Dieser Versuch lief gut ab. Seit langer Zeit haben beide Stücke das Bürgerrecht in Paris und nie den geringsten Widerspruch gefunden. Durch diesen Erfolg kühn gemacht, entschloss sich Pasdeloup das Vorspiel zum Lohengrin vorzuführen. Aber dieser neue Versuch erwies sich als verfrüht und verunglückte total. Ich für meine Person finde dieses Schicksal wohlverdient. Es ist in dem Stücke durchaus keine bestimmte Form bemerkbar, an der das Ohr einen Anhaltspunkt hätte: eine ungeheure Wüste ohne Oase. Zuerst erscheint das Ganze wie eine Reihe unbestimmter Modulationen, wie sie allenfalls ein Organist zu einem Präludium verwenden würde, und erst nach und nach erkennt man bei der gespanntesten Aufmerksamkeit eine fortlaufende ununterbrochene musikalische Phrase, welche erst mit dem Stücke selbst ihr Ende erreicht. Dieser unermesslich lange ununterbrochene musikalische Satz erinnert an eine jener ungeheuren Perioden, wie sie besonders die deutschen Gelehrten gern anwenden, voll von Neben- und Zwischen-Sätzen, Beiwörtern und ähnlichen Zuthaten, wo das Verbum erst ganz am Schluss erscheint, wenn man den Anfang längst vergessen hat. Aber, werfen die Anhänger Wagner's

ein, und es giebt solche auch in Paris, man muss die Intentionen des Componisten berücksichtigen. Wagner hat gerade diese Unbestimmtheit bezweckt, gerade durch sie führt er den Zuhörer am besten in die magische Welt der Wunder ein, in der seine Opern sich bewegen. Ich antworte darauf: Was frag' ich nach den Intentionen des Componisten?! Wenn ich im Louvre die grossen allegorischen Gemälde des Rubens betrachte, so bewundere ich den Farbenreichthum, die herrliche Zeichnung und die kunstreiche Gruppirung der Figuren, ohne mich im geringsten um die mehr oder minder tiefen Ideen des Künstlers zu kümmern, und wenn ich erst lange über den Sinn der Compositionen nachdenken soll, geht der schönste Genuss verloren. Die Kunst ist eben keine Sphinx, die dem Publicum als zugehörigem Oedypus Räthsel aufgeben soll, und wenn das Vorspiel zum Lohengrin nichts als ein musikalisches Räthsel ist, so hat es mit der Kunst als solcher eben nichts mehr zu thun. Im Vergleich hiermit steht denn doch der Tannhäuser-Marsch mit den Chören unendlich höher. Ich hörte ihn noch gestern in einem schönen Concert im Saal Herz, welches Lamoureux dirigirte. Es wurde eine Blüthenlese aus verschiedenen Componisten geboten; Beethoven war durch seine reizende Symphonie in C-dur, Meyerbeer durch »die Schwerterweihe«, Auber durch die Ouvertüre zur »Stummen von Portici« vertreten. Und neben all diesen Werken, neben dem berühmten Chor aus den »Hugenotten«, behauptete das Wagner'sche Werk durch Reichthum der Harmonie und grossartige Effecte sehr wohl seinen Platz. Ich bewundere, wie Sie sehen, die wahren Vorzüge Wagner's aufrichtig, und wenn er jemals eine Oper schreibt, die den beiden genannten Stücken gleichkommt, so bin ich bereit, sie für ein Meisterwerk zu erklären. Und doch hatte man ein Recht, den Tannhäuser auszupfeifen. Denselben Vorwurf, den ich oben Wagner machte, muss ich auch gegen manche Werke von Schumann erheben, ich meine die Unbestimmtheit in der Form. Indessen erkenne ich mit Freuden an, dass Schumann weit mehr Aussicht auf Erfolg in Frankreich hat als Wagner. Nur sollte man eine passende Auswahl seiner Werke treffen, um das Publicum an ihn zu gewöhnen. Sein Quartett in A-dur (Op. 41 Nr. 3), welches die Gebrüder Müller in ihrem zweiten Concert vortrugen, schien mir eben nicht sehr gut gewählt. Das Andante espressivo und das Allegro moderato zeichnen sich durch grosse Zartheit und eine durchaus nicht zu weit getriebene Originalität aus, das Thema des Assai agitato, welches mich etwas an »Des Mädchens Klage« von Schubert erinnerte, errang ungetheilten Beifall, das Adagio molto dagegen fand man durchweg langweilig, und das Allegro molto vivace machten auf den grössten Theil des Publicums einen geradezu abstossenden Eindruck. Ich hörte um mich herum rufen: »Bravo für die Künstler, aber nicht für Schumann«. Und in der That zeigt das Finale bei einem ziemlich gewöhnlichen Thema ein Haschen nach Originalität in den melodischen wie harmonischen Gestaltungen, welches zuweilen geradezu in's Bizarre ausartet und für den Hörer eine wahre Marter ist. Ich sehe voraus, dass die unbedingten Verehrer Schumann's über dieses Urtheil in Entsetzen gerathen werden, aber ich glaube, dass Ihren Lesern vor allem daran gelegen ist, die wahren Gesinnungen des französischen Publicums in Betreff dieses Meisters kennen zu lernen.*) — Was das Quartett der Gebrüder Müller angeht, so muss ich gestehen, dass es doch nicht ganz die Erwartungen erfüllt hat, die man sich von ihnen als deutschen Künstlern in dem Vortrage deutscher Musik gemacht hatte. Ich weiss nicht, ob wir noch nicht genug Musiker sind, aber wir wenden in Frankreich noch immer den bekannten culinarischen Grundsatz: »Die Sauce ist's, welche den Fisch macht«, auch auf die Musik an. Nun entbehren wir bei den Gebrüdern Müller gerade diese Sauce, und ohne Zuthaten ist die Kost für unseren schwachen musikalischen Hunger noch nicht schmackhaft genug. Man muss sehen, mit welcher fast an Koquetterie grenzenden Feinheit die Pariser Quartette auch classische Musik zu Gehör bringen. Vielleicht gehen sie etwas zu weit, indem jedes einzelne Instrument seine Virtuosität in das möglichst günstige Licht zu stellen sucht, wodurch denn nur zu oft das Ensemble sowohl wie auch die Intentionen des Componisten beeinträchtigt werden. Auch dominirt die erste Geige zu unbeschränkt. In dem Quartett Maurin z. B. spielt Herr Maurin selbst mit einem an Affectation grenzenden Pathos, während die übrigen Instrumente, um die erste Geige durchaus nicht zu beeinträchtigen, durch wiederum übertriebene Zartheit zu glänzen suchen. Beim Quartett Armingaud tritt dieser Fehler wenig hervor; dagegen könnte man ihm Mangel an Schwung vorwerfen, der durch zu grosse auf die Details verwendete Sorgfalt verursacht wird. Den Gebrüdern Müller muss man es zum Ruhme nachsagen, dass sie mehr an das Werk des Componisten, als an ihre eigene Virtuosität denken. Aber für uns Pariser ist doch ihr Spiel etwas zu einfach. Wenn sie auf der Höhe der Frau Szarvady gestanden hätten, so hätte man den Genuss einen vollkommenen nennen können. In ihr vereinigt sich die glänzendste Virtuosität mit der treuesten Befolgung aller Intentionen des Componisten. In dem Bdur-Trio von Beethoven errang sie einen kaum dagewesenen Erfolg.

Wenn man hier von musikalischen Novitäten redet, handelt es sich fast immer um ein deutsches Werk. Pasdeloup führte uns jüngst die Composition eines bis dahin in Paris ganz unbekannten Meisters, Nicolai's Ouvertüre zu »Die lustigen Weiber von Windsor« vor. Dieselbe, welche der besseren französischen Musik sich in manchen Punkten nähert, vorzüglich was Klarheit und Grazie der Rhythmik und Melodik angeht, hat sehr gefallen und wird sich gewiss auf dem Programm der Volksconcerte halten.

Ein sehr geistreicher und angesehener hiesiger Musik-Schriftsteller, Herr Azevedo, hat eine sehr ausführliche Biographie von Rossini veröffentlicht. Man hat das wechselreiche Leben des grossen italienischen Tonsetzers schon oft erzählt, aber noch niemals mit solcher Gewissenhaftigkeit und einer solchen Fülle von interessanten, grossentheils bisher unbekannten Details. Rossini scheint seinem neuen Biographen gegenüber sein beständiges Schweigen über seine Schicksale einigermaassen gebrochen zu haben. Jedoch hat er nicht Alles erzählt, und bei der Erklärung z. B. seiner tiefen Entmuthigung, die ihn mitten in seiner Glanzperiode nach der Aufführung des Tell ergriff und die ihn dazu brachte, seine Feder ganz niederzulegen, hat er vermieden zu sagen, dass Meyerbeer es war, der eben nach Paris gekommen, die grosse Oper mit seinen ungeheuren Reichthümern eroberte und den von derselben mit Rossini geschlossenen Vertrag rückgängig machte. Ich rathe Ihnen dringend das Buch zu lesen, Sie finden darin die interessantesten Angaben über die Art, wie Rossini eine Oper in wenigen Tagen zu Stande brachte. Schade, dass er durch leidige Nahrungssorgen gezwungen war, seine ausgezeichnete Begabung blos zum Zwecke des Gelderwerbs auszubeuten.

*) Das war eben unsere Absicht, als wir Hrn. Beauquier für die Pariser Correspondenz erwählten. Wir in Deutschland aber, die wir seit vielleicht mehr als 20 Jahren mit Schumann'scher und seit vielleicht 10 Jahren mit Wagner'scher Musik bekannt sind, werden die französische Ansicht, die erst sich zu bilden anfängt, nicht zu unterschreiben brauchen, und zum Beispiel nicht nöthig haben, von der Tannhäuser-Ouvertüre so viel und von den beiden letzten Sätzen des Quartetts in A-dur so wenig zu halten. D. Red.

Berichte.

Berlin. *R. W.* Das Repertoire der kgl. Oper bot im Monat Februar leider nichts dar, was einem Berichterstatter für eine musikalische Zeitung irgendwelchen Stoff bieten könnte, es

müsste denn überhaupt die Zusammenstellung desselben sein, welche vom künstlerischen Standpunkte aus nur gemissbilligt werden kann. Den Löwenantheil nahm die »Afrikanerin« für sich in Anspruch, leichte französische und italienische Waare verschlang fast den Rest, dem die Classiker, bis auf Mozart und Beethoven mit je einer Don Juan-, Figaro- und Fidelio-Vorstellung, fern blieben. Ich wende mich daher zu den Concerten, in denen manches würdige ältere Werk, ebenso auch viel Neues zur Aufführung kam. Unter dem letzteren war Jensen's Cantate »Jephta's Tochter«, durch den Stern'schen Verein gegeben, von besonderem Interesse. Ich könnte nicht sagen, dass irgend eine Nummer dieser Composition mir Befriedigung gewährt hätte, dennoch aber erkannte ich überall ein bedeutsames Talent. Freilich ein Talent, das auf falschem Wege wandelt, allein selbst in seinen Verirrungen Theilnahme erweckt. Von vornherein ist die Wahl des Textes zu beanstanden, der alles Dramatische des alttestamentarischen Stoffes ausschliesst. Abgesehen aber von diesem Missgriffe, der den Componisten zu einem fünf Nummern langen Klageliede veranlasste, hätte bei Beobachtung der musikalischen Form und Vermeidung des krampfhaften Strebens nach falscher Originalität, d. h. nach Absonderlichem, Niedagewesenem, ein künstlerisch bedeutsameres Ganze geschaffen werden können. So wie das Werk ist, kann ich mich nur an einzelnen kleinen Bruchstücken erfreuen und den Irrthum des Componisten beklagen, der trotz seiner unleugbaren Befähigung das eine Auge liebäugelnd den Zukünftlern zugewendet hat, mit dem andern auf Schumann's letzte, subjectivstem Schaffen entsprungenen Werke, blickt, den Schönheitsgesetzen der Classiker aber den Rücken kehrt. Ein neu ausgegrabenes »Rondo« mit Orchester von Beethoven hat meiner Ansicht nach nur das historische Interesse, dass der grosse Meister auch einstmals ebenso geschrieben hat, wie der kleine, noch unfertige Haydn. In gleicher Weise verdient ein durch den Holländer'schen Gesangverein vorgeführtes »Kyrie« von Mozart nur die Aufmerksamkeit des Antiquars. Geist und Können des göttlichen Mozart haben keinen Theil an dieser in jeder Beziehung schwachen Arbeit. Gade's »Heilige Nacht« für Chor und Solo ist das Unbedeutendste, was ich von diesem Componisten kenne. Es ist mehr ein harmonisches Klingen, als eine sich klar und deutlich darthuende Musik. Die Seraphim singen wie die Hirten, die Soli sind declamatorisch gehalten, und eine prägnante thematische Idee sucht man vergeblich. Bei weitem charaktervoller ist Schumann's »Neujahrslied«, wenngleich ich auch darin die eminente, schaffende Kraft vermisse, die aus vielen seiner Werke mit Flammenschrift hervorleuchtet. Eine Ouvertüre von Robert Radecke ist ein würdiges, gut und wirkungsvoll gearbeitetes Musikstück, welchem die Achtung der Musiker nicht fehlen wird. — Die Singacademie gab den »Judas Maccabäus« mit der alten Händel'schen Instrumentirung, aber ohne Orgel. — Das erste Gustav-Adolf-Concert brachte Weber's »Preciosa« am Clavier zu Gehör, das zweite den gesanglichen Theil von Mendelssohn's »Lobgesang« und Richard Wüerst's lyrische Cantate »Der Wasserneck«, beides mit Orchester. — Symphonie-Soiréen und Domchor haben geschwiegen. — Reich war der Monat an Violencellconcerten. Drei treffliche Virtuosen: Herr Julius Steffens, Herr Stahlknecht und Herr Zürn machten sich die Palme streitig und gewannen jeder eine grössere oder geringere Anzahl von Blättern derselben. Auch Beethoven's Tripelconcert und Cdur-Messe kamen durch den Cäcilienverein unter Rudolf Radecke's Leitung zur Aufführung und gaben von dem Streben, wie von dem Fortschreiten des Vereins rühmliches Zeugniss. — Der Tonkünstlerverein hat öffentliche Vorlesungen veranstaltet, unter denen sich die von A. Reissmann »über Inhalt und Form« gehaltene vortheilhaft auszeichnete.

Leipzig. Neunzehntes Abonnement-Concert. (Erster Theil: Ouvertüre zu Gabrielle d'Estrées von Méhul [zum ersten Male]. Recitativ und Arie aus »Iphigenie in Tauris« von Gluck, gesungen von Frl. Erna Borchard. Concert für die Violine von Beethoven, vorgetragen von Herrn Hofcapellmeister Carl Bargheer aus Detmold. Lieder mit Pianoforte [»Erster Verlust« von Mendelssohn, »*Ogni Sabato*« von Gordigiani], gesungen von Fräul. Borchard. Zweiter Theil: Symphonie in C-moll von Beethoven.)

S. B. In der Ouvertüre von Méhul lernten wir ein recht hübsches und frisches Musikstück dieses alten Meisters kennen. — Fräulein Borchard glauben wir in unseren Leipziger Concerten schon mehrere Male begegnet zu sein. Ihre Altstimme klang diesmal voll und sonor, die Intonation war rein, der Vortrag jedoch noch nicht ganz frei von Manier. Die ohnedies stark melancholische, auch etwas steife Arie von Gluck sang sie mit zu larmoyantem Ausdruck, als dass damit ein besonderer Erfolg hätte erzielt werden können. Die beiden Lieder des Programms, welchen die Sängerin, ohne dazu wirklich aufgefordert zu sein, noch das (Shakespeare'sche) Ständchen von Schubert zugab,*) waren zu ungleicher Art, als dass sie neben einander hätten gestellt werden sollen. Gegen den Vortrag möchten wir nur einwenden, dass das Ständchen zu schwerfällig wiedergegeben wurde. — Herrn Bargheer ging ein bedeutender Ruf voraus, den er auch nach mehreren Seiten bewährte. Etwas gewagt schien es immerhin, gleich mit dem Beethoven'schen Concert im Gewandhause aufzutreten, wo es von Joachim so oft gespielt worden ist. Der erste Satz litt unter offenbarer Befangenheit, die beiden andern sicherten jedoch dem Künstler einen ehrenvollen Erfolg. Zu wünschen wäre ihm ein besseres Instrument; das, worauf er spielte, klang besonders auf *G* und *D* recht unangenehm.

Der Musikverein Euterpe beschloss am 13. März seine diesjährigen Concerte auf sehr würdige Weise, durch gewähltes Programm, und durch Mitwirkung vorzüglicher Künstler. Die Medea-Ouvertüre von Cherubini eröffnete, die heroische Symphonie von Beethoven beschloss das Concert, dessen Mittelnummern durch Gesangs-Vorträge der Frau J. Flinsch und Violinpiècen des Herrn Hofcapellmeister J. Bott aus Hannover vertreten waren. Ueber Frau Flinsch möchten wir lieber einmal eine kleine Monographie bringen, als kurze und unmöglich erschöpfende Bemerkungen über ihre jedesmaligen Leistungen, deren vielseitige Vollendung die ungetheilte Bewunderung mit Recht hervorruft. Sie sang die erste der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Concert-Arien von Mozart (nach *A* transponirt und mit zweckmässigen Veränderungen der virtuosenhaften Passagen), später Lieder: »Die Liebende schreibt« von Mendelssohn, das Veilchen von Mozart und (zugebend) Beethoven's »Kennst du das Land«. Möchten doch bei solchen Gelegenheiten alle Sänger und Sängerinnen unserer Stadt sich einfinden, um sich zeigen zu lassen, was »singen« heisst! Ein besseres Muster als der Gesang der Frau Flinsch ist kaum denkbar. — In Herrn J. Bott lernten wir zu unserer Ueberraschung einen ganz eminenten Geiger kennen, der grosse Reinheit der Intonation mit einer gewissen wohlthuenden Frische und Keckheit des Vortrags, schönem Ton und seltener Fertigkeit verbindet. Er spielte zuerst Spohr's Emoll-Concert (Nr. 7), ein Stück, das wir freilich von Joachim anders aufgefasst zu hören gewohnt sind. Das Bestreben Bott's, diesem Concert eine lebendige und frische Färbung zu geben, schien uns fast zu weit zu gehen: es ging theilweise jener Adel verloren, den wir von Spohr unzertrennlich halten, und der

*) Wir möchten als Regel aufstellen, dass die Künstler nicht eher etwas »zugeben« sollen, als bis das Publicum durch mindestens zweimaligen Hervorruf den Wunsch nach Fortsetzung ausgesprochen hat.

gerade in Joachim's Spiel so sehr in den Vordergrund tritt. Ein Andante und Capriccio, ebenfalls mit Orchesterbegleitung, von Hrn. Bott selbst componirt, erschien uns als ein sehr anständiges Musikstück und besser geeignet, dem Temperament des Spielers zur Grundlage zu dienen als Spohr (dessen Schüler Herr Bott übrigens gewesen). — Möge die Euterpe in demselben Geiste nächstes Jahr fortfahren, wie sie das gegenwärtige geschlossen.

Nachrichten.

Wien. ✕ Clara Schumann hat in ihrem sechsten, ebenfalls von beispiellosem Erfolge gekrönten Concerte von dem Wiener Publicum, welches ihr enthusiastisch entgegenkam, herzlichen Abschied genommen. Die hochgefeierte Künstlerin weilt aber noch in unserer Mitte und hat in einem Concert des Frl. Julie v. Asten mitgewirkt. Das nächste Ziel der Frau Schumann ist Pesth. — Die beiden »ausserordentlichen Concerte«, welche der Musikverein seit Jahren zu geben pflegt, befinden sich in der Schwebe. — In dem Concert des Schubertbundes fand eine neue grössere Composition des hiesigen Componisten Maier, »Die Auswanderer« betitelt (für Soli, Chor und Orchester), beifällige Aufnahme. — Im Harmonie-Theater gefällt das Tanzpoem »Die Libelle«, zu welchem Flotow eine ganz niedliche Musik geschrieben hat. Die Hauptrolle giebt die Tänzerin Rachele Conti aus Mailand mit grossem Erfolg. Roger hat ebenda als George Brown debutirt. — Die Sängerin Marie Wilt, dem hiesigen Publicum aus Concerten bekannt, ist für Berlin und London zu einem Gastspiel engagirt worden und bereits nach Berlin abgereist. — Als Aspirantin für die Bühne macht sich derzeit die Altistin Wilhelmine Ritter, eine Schülerin der Frau Bockholz-Falconi durch Gesangvorträge in Concerten vortheilhaft bemerkbar. — Das Mitglied des Operntheater-Orchesters Hr. Kaamaier hat eine komische Oper: »Das Landhaus«, Text von Mosenthal, componirt und dieselbe der Direction zur Aufführung überreicht.

Im Haag fand am 13. Februar ein von der Maatschappy veranstaltetes Concert statt, in welchem Herr W. F. G. Nicolai seine neue Composition über Schiller's Glocke unter vielem Beifall zur Aufführung brachte. Als Solisten wirkten mit: Frau Offermans-van Hove, Frau Collin-Tobisch, Herr C. Schneider und Hr. C. Hill. Die Aufführung der »Glocke« nahm 2 Stunden in Anspruch; ausserdem wurden noch verschiedene Arien von Stradella, G. Heinze und Mendelssohn, dann Schubert's »Mirjam's Siegesgesang« aufgeführt.

Aus Offenbach a. M. wird uns gemeldet: Kürzlich fand das mit Spannung erwartete Concert des hiesigen Oratorien-Vereins (unter Direction des Herrn E. Friese (aus Leipzig)) in der deutschkatholischen Kirche statt. Den ersten Theil bildete die Ouvertüre zu »Egmont« von Beethoven, zwei Gesangspiecen von Fräul. Burhenne aus Cassel, ein Andante aus dem Concert für Violine von Mendelssohn, gespielt von Herrn Director E. Friese, und den Schluss machte eine Arie aus »Paulus«, vorgetragen von Herrn Ossenbach aus Frankfurt a. M. Wir haben nächst dem künstlerisch durchgebildeten Spiel des Herrn E. Friese noch besonders die Weihe und Wärme des Vortrags des Hrn. Ossenbach hervorzuheben. Den zweiten Theil bildete »Der Rose Pilgerfahrt« von R. Schumann (in einer Kirche!! D. Red.). Die Solopartien waren in den Händen der Frl. Zirndörfer (Rose), Burhenne (Alt), Herrn Brofft (Tenor) und Herrn Ossenbach (Todtengräber). Für den Vortrag der Solopartien haben wir nur Worte der Anerkennung, gleichfalls trefflich waren die Chöre einstudirt, die Einsätze präcis, der Waldeschor besonders ausdrucksvoll. Die Gesammtaufführung war durchaus eine abgerundete, und wir können dem jungen Director, der die Vorträge statt der Orchesterbegleitung auf dem Flügel accompagnirte, von Herzen Glück und fernerhin solche Anerkennung seines regen Strebens wünschen, und wenn wir noch einen Wunsch aussprechen, so ist es der, dass bald eine Wiederholung stattfinden möge.

A. v. Dommer sagt bei Gelegenheit seiner Besprechung der Aufführung der neunten Symphonie in Hamburg über die Contrabass-Recitative: »Die Auffassung dieser Contrabass-Recitative ist ein streitiger Punkt oder wenigstens durch Mendelssohn's Tradition zu einem solchen geworden. Diesem zufolge trägt man sie im Leipziger Gewandhause weich, sehnsüchtig und im Tempo bedeutend gemässigt vor, ungeachtet nicht nur die Partitur das rasche Tempo des Ritornells auch für das Recitativ (wiewohl mit seinem Charakter entsprechendem freiem Vortrage) fordert, sondern auch in der Sache selbst liegt, dass es schnell und sehr energisch, mit feurig grossem rhetorischem Schwung, wie beseelt von einem festen Entschluss, in dem das Ringen nach Deutlichkeit des Verständnisses zur höchsten Kraftanstrengung anwächst, vorgetragen werden müsse. Herr Stockhausen fasste es in diesem Sinne auf und erreichte damit auch grosse Wirkung.«

Das achte Gürzenich-Concert in Cöln brachte eine Symphonie von Haydn, Arie aus »Hans Heiling« (Frl. Fr. Grün), Violin-Concert in D-moll von Spohr (Herr L. Auer), Kyrie und Gloria aus der Es-Messe von Schubert, Ouverture zu Sakontala von C. Goldmark, Arie aus »Carlo Broschi« von Auber (Frl. Grün), »Trost in Tönen« für 4stimmigen Chor von Brambach und Ouverture zu Leonore Nr. 3 von Beethoven.

Ferd. Hiller's Oratorium »Die Zerstörung Jerusalems« wurde am 21. Febr. durch den Cäcilien-Verein zu Frankfurt a. M. zur Aufführung gebracht. Auch diesmal erwies sich, dass das Beste des Werkes in den frischen Chören und wirkungsvoller Instrumentation liegt.

Auch die hannoveranische Herrlichkeit des Herrn Dr. G. Satter hat nach einer Aufführung verschiedener Compositionen desselben ihr Ende erreicht! Das Publicum scheute sich nicht, selbst in Gegenwart des Königs den aufgedrungenen Capellmeister zurückzuweisen, dem in Folge davon sein Titel wieder genommen wurde, und der bald darauf Hannover verliess.

In Lübeck soll im Juni ein grosses »Norddeutsches Musikfest« stattfinden. (Wenn es nur nicht statt dessen ein trauriges Kanonen-Concert giebt! D. Red.)

In Wien wurde kürzlich ein Miniatur-Portrait Beethoven's aufgefunden, das den Meister in einem Alter von etwa 20 Jahren darstellt.

Leipzig. Am 11. d. M. fand die 31. Aufführung des Dilettanten-Orchester-Vereins mit folgendem Programm statt: Ouvertüre zu den »Lustigen Weibern« von Nicolai; Recitativ und Arie aus Figaro's Hochzeit von Mozart; Serenade für Clavier von Jadassohn; Lieder von Schumann und Mendelssohn; Symphonie in Es von Mozart. — Am 17. d. M. beendigte das Gewandhaus seine Abendunterhaltungen für Kammermusik.

Zeitungsschau.

Die »Neue Zeitschrift für Musik«, welche unserer Zeitung verschiedentlich ihr Missfallen geäussert hat (was wir, aufrichtig gesagt, auch kaum anders erwarten), verschmäht es doch nicht, das von uns Gebrachte, wo es ihr gelegen ist, zu ihrem Nutzen zu verwenden. In Nr. 9 bringt sie (S. 70) eine Besprechung des Reissmann'schen Buches über Schumann; wir verglichen sie mit der Recension desselben in Nr. 50 und 51 des letzten Jahrgangs der A. M. Ztg. und fanden nicht blos dieselbe Grundansicht, nicht blos dieselben Urtheile und ihre Begründungen, sondern vielfach eine Wiederholung derselben dort gebrauchten Worte. Hier der Beweis:

Neue Zeitschrift.	Allg. Musikal. Zeitung.
— »Man nimmt nämlich die von Andern mühsam erforschten Thatsachen, eignet sich dieselben leichten Kaufes an, indem man sie entweder mit einem oberflächlichen Aufgusse geistreicher Ergiessungen . . versetzt«, —	»diesem wiss. Dilettantismus, welcher es nicht verschmäht, sich die von Andern mühsam erforschten Thatsachen leichten Kaufes anzueignen und mit einem Aufguss von Betrachtungen und Aperçus versehen als eigne Arbeit wieder von sich zu geben, hat sich« etc. —
»Wasielewsky's Werk ist stellenweise wörtlich ab-, der ganze erste Abschnitt ohne alle Kritik demselben nachgeschrieben, nicht einmal die von Schumann selbst im 3. Bande dieser Ztschr. S. 1 . . und in seinen ges. Schr. II. 125 gemachten charakterist. Mittheilungen sind herangezogen, sondern höchstens störende Betrachtungen dazwischen gesetzt.«	»die Erzählung folgt genau, stellenweise wörtlich, der Wasielewsky'schen Darstellung . . . die er nur zuweilen durch Reflexionen unterbricht, welche . . . mehr stören als erläutern; [es folgt die Citirung der beiden Schumann'schen Aeusserungen über sich] — der ganze erste Abschnitt . . ist völlig und ohne jede Kritik Wasielewsky nachgeschrieben.«
— »alle Erlebnisse und Lebensverhältnisse eines Künstlers . . sind bei der immerwährenden Wechselwirkung zwischen innerer und äusserer Entwickelung von wesentlichem Einflusse auf die erstere.«	. . »dass die äussere und innere Entwicklung eines Künstlers in immerwährender lebendiger Wechselbeziehung stehen; abgesehen von den Studien . . . üben Erlebnisse und Verhältnisse . . . eine nachhaltige Wirkung auch auf die innere Entwicklung.
»So sieht z. B. Reissmann in Schumann's Scherzen mit Namen wie	»dass diese hübschen Spiele für Reissmann als Anhaltspunkt für

Bach [u. s. w.] wesentliche Charakterzüge . .«

»Willkührlich sind ferner Annahmen wie: Schumann's Krankheit habe ihn auf contrapunktische Studien geführt, oder: schon von 1848 höre seine Blüthezeit in Folge von Kraftzersplitterung auf. Als gradezu unwahr aber ergiebt sich die Behauptung, dass Schumann erst durch die Liedcomposition 1840 die Bedeutung der Form kennen gelernt habe . .«

einen wesentlichen Charakterzug dienen, ist keine Empfehlung . . .«

»Auf die nun folgende contrapunktischen Studien soll seine Krankheit ihn geführt haben, eine durchaus willkührliche Annahme, . . .; wir werden sie für durchaus willkührlich halten müssen, wenn die Blüthezeit bis 1848 angesetzt, und von da die »zersplitterte Kraft« begonnen wird«

— »mit dem Gedanken, erst die Liedercomposition habe Schumann die Bedeutung der Form kennen gelehrt, was sicherlich so unwahr wie möglich ist.«

»Dafür wäre es z. B. nöthiger gewesen, bei grösseren Werken, besonders bei der Faustmusik, lieber genügendere Mittheilungen über die Entstehung der einzelnen Partien zu geben und auf die Behandlung der Dichtung ausführlich einzugehen.«

— »grade hier [bei der Faustmusik] konnte durch Mittheilungen über die Entstehung der einzelnen Nummern und Eingehen auf die Behandlung der Dichtung Verdienstliches geleistet werden.«

Wir haben nur Beispiele angeführt; man wird bei einer Vergleichung die Uebereinstimmung noch weiter verfolgen können, bis gegen den Schluss, wo der individuelle Standpunkt der N. Ztschrft. ein wenig bemerkbar wird. Wir können nichts dagegen haben, wenn unsere Ansichten auch auf diesem Wege weiter verbreitet werden; es wäre dann nur einfacher, unsere Artikel lieber unverändert abzudrucken, und unter allen Umständen gentiler, die Quelle der eigenen Einsicht seinen Lesern nicht zu verschweigen.

ANZEIGER.

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 28. März 1866. **Nr. 13.** I. Jahrgang.

Die Afrikanerin.

(Oper in fünf Acten von E. Scribe, Musik von G. Meyerbeer. Berlin, Bote und Bock.)

II.

Das wahrhaft bedeutende musikalische Kunstwerk erregt von Anfang an Interesse, fesselt in der Mitte, und steigert das Gefallen gegen den Schluss bis zum Enthusiasmus. Es übt diese Wirkung durch die Vollkommenheit und Schönheit der einzelnen Theile, durch weise Oekonomie der Mittel, durch gleichmässige Befriedigung von Vernunft und Gefühl. Wenn wir nun »die Afrikanerin« an uns vorüberziehen lassen und uns fragen, ob sie eine so geartete Wirkung auf uns geübt habe, so müssen wir das auch aus musikalischen Gründen verneinen; vielmehr müssten wir sagen, dass wir uns von Anfang abgeschreckt und verstimmt finden, in der Mitte wohl an manchem Einzelnen Gefallen haben könnten, wenn wir nicht schon verstimmt wären, eine Befriedigung oder gar einen Enthusiasmus am Schluss aber am allerwenigsten zu constatiren vermögen.

Sollten wir Jemand Rath geben, auf welche Weise er die neue Oper am vortheilhaftesten kennen lernen könnte, so würden wir vorschlagen, beim vierten Act, der mit einem grossen Ballet anfängt, in's Theater zu treten. Das ist wirklich schöne und interessante Musik, bei der man sogar den Luxus der Bühne, die indische Pracht, die Aufzüge und verschiedenen charakteristischen Tänze entbehren kann, um sich daran zu erfreuen, die aber auch zu den angeführten sichtbaren Bühnen-Evolutionen im besten Verhältniss steht. — Wer dagegen vor der Ouvertüre richtig auf seinem Platze ist und der musikalischen Dinge harrt, die da kommen sollen, dem möchte es, falls er kunstgebildete Ohren hat, wie uns ergehen, dass er nämlich, bald verletzt, auch das wirklich Schöne oder Hübsche, das besonders die beiden letzten Acte enthalten, nicht mehr zu geniessen im Stande ist, vielleicht gar vor dem Schluss das Weite sucht.

Obiger Vorschlag ist gewiss christlich. Die Kritik aber hat ein Werk zu nehmen, wie es sich in der Zeit entrollt und in der Aufeinanderfolge seiner Theile wirkt.

Die sogenannte »Ouvertüre«, aus dem Abschiedslied und einem andern Gesang der Ines brockenweise zusammengesetzt, ist trotz Einheit der Tonart (H-moll und dur) ein formloses Stück, das uns nicht allein nicht gefällt, sondern uns theilweise sogar höchlich missfällt. Schon Takt 8, 9 und 10 klingen bizarr und hässlich; nichts aber kann widriger sein, als die vier Quartsextaccorde, die, immer einen Ton höher hinaufführend, dem *Andantino* vorausgehen. Meyerbeer gebraucht diese in neuer Tonart einschneidenden $\frac{6}{4}$-Accorde auch während der Oper noch vielfach und bereitet damit dem feineren Gehörsinn ebensoviele Schmerzen. Liszt und Wagner stehen ihm hierin an Hässlichkeit keinen Schritt voran. — Die nun folgenden Partien der Ines, einer dramatischen Persönlichkeit, die durch den Ausdruck wahrer und resignirender Liebe zu Vasco, ungeachtet ihres fast blos leidenden Verhaltens, unser Interesse wecken könnte, sind von jener opernhaften Charakterlosigkeit und Unwahrheit, wie sie fast allen Frauengestalten Meyerbeer's eigen. Statt herzlicher, einfacher und ergreifender Klänge, wie sie hier geboten wären, tönen uns verschrobene gackernde Figuren entgegen, die für ein Pensionats-Fräulein passen würden. Unangenehm muss einen reinen Geschmack das Abschiedslied berühren, das Ines Vasco nachsingt, und das zum Theil lächerlich, zum Theil gemein zu nennen ist. Ein solches Abschiedslied soll der Entdecker und Held Vasco de Gama seiner Geliebten beim Abschied gesungen haben! Siehe besonders die ellenlange Cadenz, die am Schlusse noch angehängt ist. Kurz, man vermisst hier sogleich wahre Empfindung, menschliche wie künstlerische. In dem folgenden Terzettino will die Musik nach den verschiedenen mehr recitirten Stellen wieder feste Gestalt annehmen; dies geschieht in einem jener leidigen ungesangsmässigen Meyerbeer'schen Rhythmen, die musikalisch und declamatorisch gleich fatal sind und deren Erfolg beim Publicum einen hohen Grad von Ungeschmack voraussetzt:

Admiral

Im weitern Verlauf dieses Terzettinos finden sich übrigens Modulationen (von *Des* nach *D* und zurück), dann Verdi'sche Schrei-Unisonos, die eines Componisten von Meyerbeer's Bildung entschieden unwürdig sind. — Nun folgt die Sitzung des Staatsrathes, des Gross-Inquisitors, der Bischöfe. Dieselben bitten Gott »um Frieden für ihre Seelen«; ihr Unisono-Gesang würde sich aber viel besser für eine Versammlung von Raubrittern eignen, die eben im Begriff stehen, eine nahende friedliche Karawane zu überfallen; oder für einen revolutionären Volkshaufen, der soeben losschlagen will. Man kann sich Herausfordernderes kaum denken, als dieses in weitem Bogen gespannte Esdur-Motiv, mit seinen trotzigen langen und seinen rhythmisch polternden kurzen Noten, seinem Unisono und seinem hässlichen *»martelé«* bei den Cadenzen. Die Würde der dem Auge gegenüber stehenden Versammlung, und diese Musik bilden in der That für den feinfühlenden Menschen einen bitteren Contrast. Vielleicht beabsichtigte Meyerbeer durch die Wahl einer solchen Melodie die ganze Rathsversammlung zu parodiren. Dann hätte er seinen Helden Vasco mit desto grösserem Glanze, mit Würde und Hoheit umgeben müssen. Vasco's Auftreten ist aber von einem marschartigen Vorspiel (welches er später auch singt) begleitet, das auch für diese Persönlichkeit durchaus kein Interesse erwecken kann. Was Vasco ausserdem noch singt, ist allerdings eines Menschen würdig, der vor Allem an den »Handel«, nicht an grosse Thaten denkt; man sehe die höchst bezeichnende Stelle »*Du commerce et des mers*« (»ihr beherrschet ganz allein den Handel«). Kurz, wenn das dramatische Interesse, das man (nach unserem vorigen ersten Artikel) an diesem Vasco nehmen kann, schon auf dem Gefrierpunkt steht, so thut die Musik das Uebrige, um uns vollends erstarren zu machen. — Nicht minder uncharakteristisch als bei dem Auftreten Vasco's scheint uns die Musik bei dem der beiden Sclaven. Weder die gross fühlende Selica, noch der von Patriotismus und Freiheitssehnsucht erglühende Nelusco sind hier gezeichnet und getroffen *); Hexen und Meerkatzen, wie in der Goethe'schen Hexenküche, würden zu dieser Musik besser passen, die übrigens in ihrer aphoristischen Form höchstens Lachen oder Verwunderung erweckt. Ein weiter folgender Zwiegesang zwischen Vasco und Selica, der einen wirklichen Anflug von Wärme und Empfindung aufweist, wird durch eine sehr grelle Modulation (von *F* nach *As* und zurück) verdorben und zeigt deutlich, dass Meyerbeer es nicht lassen konnte, einen ursprünglich ganz schönen Gedanken oder Einfall aus Effectsucht zu verunstalten. — Nelusco's Antwort an den Rath, wo er sich — nicht sehr poetisch — mit einem Stier vergleicht und daran einen gewagten Schluss knüpft, entbehrt aller Würde, die doch nöthig wäre, diesen Sclaven nicht als rohen Wilden, sondern als fühlenden Menschen unserer Theilnahme zu empfehlen, Interesse für ihn hervorzurufen. Ebenso sind der Gesang des Grossinquisitors, wenn er später mit der Chormelodie der Rathsversammlung allein (in F-dur) sich vernehmen lässt, und der Walzerrhythmus des folgenden Chores »Welch ein Lärm« mit der Situation unverträglich. Wir haben hier musikalische Formen vor uns, wie sie aus den neuitalienischen Opern zur Genüge bekannt sind, und deren jeder feiner Empfindende längst übersatt ist. Eine Melodie in E-dur, welche Vasco später singt, und welche von den übrigen Personen abgenommen wird, könnte an sich als hübsch gelten, wenn ihre Lustigkeit (siehe besonders immer den 3. und 4. Takt jedes Abschnitts) nicht hart gegen die Worte und Situation abstäche. Alle aufgewendeten Mittel der Massenwirkung und der Modulationen, unter welchen besonders die Rückung von *As* nach *G* und *Fis* (Seite 98 des Clavierauszugs) hervorzuheben ist, vermögen für uns nicht den inneren Mangel zu verdecken, der diese Schlussscene des ersten Acts, die sich dramatisch immerhin recht grossartig hätte gestalten lassen, kennzeichnet, und zwar durch den Mangel aller Würde kennzeichnet. — Der erste Act entlässt uns somit unbefriedigt, ja verstimmt.

Im zweiten Act ist es zuerst die Schlummer-Arie, die wir musikalisch zu beurtheilen haben. (Dramatisch ist die ganze Scene unhaltbar; schon das musste dem Denkenden auffallen, dass man einen Schlafenden nicht durch einen zum Theil laut aufschreienden Gesang im Schlummer zu erhalten sucht.) Diese Arie kann ihrem Motiv nach als recht originell bezeichnet werden. Wäre nur der darin angeschlagene Ton festgehalten, artete er nicht in läppische Theater-Cadenzen und Paradestückchen aus. Vergebens aber würde man in der ganzen Scene etwas suchen, was uns Selica's Inneres musikalisch offenbarte; hier wäre doch für sie der Ort gewesen, den Widerspruch in ihrem Innern, den Schmerz um verlorne Heimath und verlornes Glück, und die Leidenschaft für Vasco, dem Zuhörer zum Verständniss und Gefühl zu bringen. Dergleichen lag aber, wie es scheint, gar nicht in Meyerbeer's Absicht, es galt ihm blos, dem herrschenden Theatergeschmack durch allerhand Effecte neue Nahrung zu geben. Eine einzige kleine Stelle in der folgenden Scene mit Nelusco ist hübsch und rührend; es ist die Erzählung Selica's, wie Vasco sie kaufte (As-dur mit Uebergang nach G-moll). So wollen wir auch gern anerkennen, dass Nelusco's Melodie in D-dur (»Arie«) in ihrer Einfachheit etwas Ansprechendes hat; schade nur, dass auch dieser Ton nicht festgehalten, sondern alle Augenblicke durch Concessionen an die Theater-Manier unterbrochen wird. Bei der vielfach hohen Lage dieser Arie ist es überdies kaum zu vermeiden, dass

*) Zur Ehrenrettung des grossen Steuermanns Nelusco müssen wir hier bemerken, dass wir in Hinsicht des dritten Acts die Stelle des Textbuchs »der gefahrvolle Ort, uns ist er nicht fremd mehr, die Böte unserer Insel fuhren oft hieher« übersehen hatten. Hiermit corrigirt sich unser Misstrauen in die nautische Zuverlässigkeit Nelusco's, dem wir leider im vorigen Artikel Ausdruck gegeben.
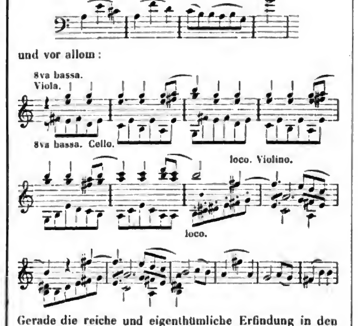
der Sänger ins Schreien verfällt, und das Ganze wirkt wegen der Zerrissenheit seines musikalischen Baues, trotz der hübschen Motive, musikalisch nicht, oder übel. — Der folgende Zwiegesang von Vasco und Selica ist gut angelegt. Das C moll-Thema des ersten, abwechselnd mit dem Cdur-Satz der anderen zeigt wenigstens den Versuch einer inneren Charakteristik, obwohl die Melodien freilich wenig genug sagen. Das ganze Duett, von welchem sich auch die As dur-Melodie der Selica als eine der besseren Partien des Werks anführen liesse, endigt leider mit einem jener Schrei-Effecte (beide Sänger in Octaven), die einem feiner organisirten Ohr unerträglich sind. Im Finale ist es wieder Ines, deren verfehlter musikalischer Charakter uns verwundert. Ihre erste (As dur-) Melodie soll zwar das gebrochene Herz bezeichnen, Ines singt in lauter Absätzen und stösst immer nur einige Worte hervor. Das wäre gut und richtig; aber Harmonie und Melodie sind so ruhig und gleichgültig wie möglich, und so bleibt die versuchte Charakteristik ganz im Aeusserlichen hangen, man ist weit davon entfernt, der Ines und ihrer Empfindung bei dieser Scene Glauben zu schenken. Das dann folgende Septett dagegen ist wenigstens in seinem ersten Absatz (B-moll) stimmungsgemäss; störte nur am Schluss eine unbegreiflich grelle Modulation (von B-moll nach E-dur und zurück) nicht die Einheit und verletzte nicht das Ohr. Das Uebrige bis zum Schluss des Acts besteht aus Opernphrasen, die durch Unisono-Behandlung aufgeschwellt, eine gewisse pathologische Wirkung machen, deren künstlerische Hohlheit aber nur dem entgehen kann, der, selbst innerlich hohl oder von der Kunst immer nur äusserlich berührt, ein Urtheil nicht zu fällen vermag, und besonders nicht die Wirkung äusserer Mittel von der Wirkung des innerlich Empfundenen und künstlerisch Gestalteten unterscheiden kann. (Schluss folgt.)

Recensionen.

Woldemar Bargiel, Symphonie in C für Orchester. Op. 30. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur 5 Thlr., Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen vom Componisten 2 Thlr. 15 Ngr.

v. Br. Je seltener sich grössere symphonische Werke, insbesondere programmlose, in unseren Tagen überhaupt noch hervorwagen und je weit seltener noch man im Stande ist, denselben, insbesondere den programm-prunkenden, wenn auch nur bedingte, relative Anerkennung zu zollen, um so mehr ist man erfreut, wenn dieser Fall einmal eintritt, zunächst natürlich um des heiter-ernsten Genusses willen, den man selbst empfangen und zu welchem man auch andere einladen kann. Der vorliegende Fall aber ist ein solcher. Wenn ein Künstler so ächter Art, wie Bargiel, eine Symphonie schreibt und veröffentlicht, so kann man zwar von vornherein so ziemlich gewiss sagen, dass er etwas zu sagen haben wird, zuweilen indessen werden auch solche Erwartungen getäuscht; diesmal aber nicht. Es ist kein im eminenten Sinne »grosses« Werk, welches man vor sich hat, wie denn das in diesem Sinne »Grosse«, welches man zuweilen auch das »Monumentale« nennt, in unseren Tagen im Gebiete der Kunst überhaupt schwer zu finden sein möchte, und wie Bargiel selbst sich bisher weit mehr als Meister des Feinen, Zarten, Reizenden gezeigt hat, hierin aber auch, ohne doch im Geringsten in's Unmännliche, Weichliche zu fallen, so ziemlich alle seine Mitstrebenden übertreffend; denn Liebenswürdigeres und zugleich durchaus vom Hauche ächter Kunst Berührtes, als einige Gebilde dieses Tondichters, ist uns auf dem Gebiete neuester Tonkunst Weniges bekannt.

In dem vorliegenden Werke nun unternimmt der Künstler einen Flug in höhere Regionen, als in denen wir ihm bisher begegnet. Und seine Schwingen, die er gleich zu Anfang mit stolzer, muthiger Zuversicht entfaltet, tragen ihn zu recht erfreulichen Höhen und lassen ihn die Ziele, die er anstrebt, meist in glücklichster Weise erreichen. Vor allem ist das Werk ein ächtes Kunstwerk, ächt musikalisch gedacht und empfunden, mit feinem, heiterem Geiste entworfen und ausgeführt, vor allem auch reich an eigenthümlicher Erfindung, deren Mangel bekanntlich nur zu häufig als die eigentliche *partie faible* neuerer Compositionen erscheint. — Durch eben diesen Cardinal-Vorzug zeichnet sich insbesondere gleich der erste Satz aus, ein *Allegro energico* im $^3/_4$-Rhythmus. Die specielle Eigenthümlichkeit Bargiel's, welche seinen Productionen meist einen so unverkennbaren Stempel aufdrückt, tritt hier insbesondere in einigen Mittel- und Neben-Motiven hervor, wie den folgenden:

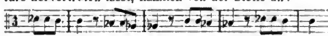


und vor allem:

Gerade die reiche und eigenthümliche Erfindung in den melodiösen Mittel- und Neben-Motiven ist die glänzendste Seite dieses Satzes; nicht ganz so glücklich ist der Künstler in der Durchführung des Hauptmotivs im zweiten Theile, als welches das folgende anzuführen ist:
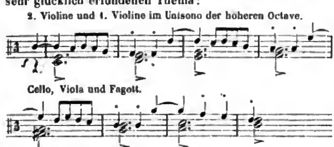


das im Verlauf der gedachten Durchführung jedoch eine sehr entschiedene und, es lässt sich nicht leugnen, sogar ein wenig bedenkliche, fatale, weil sich sogar, zumal in rhythmischer Beziehung, aufdringlich bemerkbar machende Aehnlichkeit mit einem Hauptmotiv der Egmont-Ouvertüre hervortreten lässt, nämlich von der Stelle an:
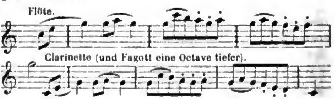


Seite 22 Takt 4 der Partitur bis Seite 33, wo nach der vorhergehenden stürmischen Bewegung recht anmuthig und geistreich das oben zuerst verzeichnete Motiv wieder in der Oboe, aber in Cis-moll und auf ruhenden Bässen zum Vorschein kommt und dann auch wieder von S. 39 bis 42 zu einer wahrhaft genialen Durchführung in der Tonika auf einem 20taktigen, von einem ununterbrochenen Paukenwirbel getragenen Orgelpunkte, und zugleich zur Rückleitung in den Beginn des Satzes benutzt wird. — Sieht man einzig und allein von der bemerkten, ein wenig fatalen Reminiscenz ab, so kann man ausserdem dem so geist- und lebensvoll entworfenen und ausgeführten Satze, der in seiner künstlerischen Einheit doch die reichste Mannigfaltigkeit, die schönsten und genialsten Details in sich birgt, die lebhafteste Anerkennung nicht versagen.

Das *Andante* (*con moto* ³/₄) steht in A-moll und entfaltet zuerst in breiter Weise einen romanzenartigen elegischen Gesang, leitet dann nach F-dur über, in welcher Tonart eine zweite sehr hübsch erfundene, von den Bläsern vorgetragene und von den Streichinstrumenten alternirend mit Achteltriolen begleitete Cantilene auftritt, um dann natürlich der ersten Bildung wieder zu weichen. Haltung und Färbung des ganzen Satzes erinnert sehr lebhaft an Compositionen Gade's, insbesondere auch die aushallende Art des Schlusses.

Als dritter Satz erscheint ein Menuetto mit folgendem sehr glücklich erfundenen Thema:



Nun wird der Satz vom zweiten Takte an in der Umkehrung fortgeführt und schliesst mit einer, ein wenig an das Scherzo der Beethoven'schen C dur-Symphonie erinnernden Figur: [Notenbeispiel], welche auch (in der Tonika) den völligen Schluss des anmuthig und kunstreich durchgeführten Satzes bildet. Die dem Schlusse vorhergehende codaartige, auch nach der dem Trio folgenden Wiederholung in einer wirklichen angehängten Coda weiter durchgeführte Stelle:
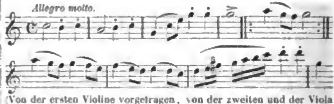


erinnert fast unwiderstehlich an die naive Manier Haydn's.

Auch das durch folgenden melodischen Gang der Hörner eingeleitete Trio:

Hörner in *F.*

zeichnet sich im Ganzen durch Lieblichkeit und im Einzelnen durch manchen interessanten Zug, wie z. B. den kühn gebildeten Vorhalt im 2. und 6. Takte von Seite 116 aus.

Wir haben schon bemerkt, dass die stärkste Seite unseres Künstlers gerade diejenige sei, welche in neueren Compositionen gemeiniglich als die schwächere erscheint, nämlich die Erfindung. Dies finden wir in dem so geistreichen und reizvollen Thema des Finale neuerlich bestätigt:



(Von der ersten Violine vorgetragen, von der zweiten und der Viola tremolando, vom 5. Takte an auch von einem Halletone der Oboe *c*, dann *d* begleitet.)

Der ganze Satz entfaltet sich in reichstem Glanze und hat durchaus ächt symphonisches Gepräge; die rein musikalisch-contrapunktische Arbeit darin ist höchst anerkennenswerth. Das Motiv des Mittelsatzes, in A-moll gestellt, erinnert wieder ein wenig, wie einzelne Partien des ganzen Werkes überhaupt, an Schubert's C dur-Symphonie. Besonders schön gedacht ist der Eintritt des Hauptmotivs in Flöten und Clarinetten in Des-dur (S. 165 der Partitur), die ganze Art der Behandlung dieser Stelle und wie sie zur Rückführung des Hauptsatzes benutzt wird.

Einige Längen könnten vielleicht, wenn man am Einzelnen mäkeln wollte, im Andante und Finale in den Durchführungstheilen bemerkt werden. Aber sonst bleibt es im Ganzen, wie im Einzelnen ein durchaus erfreuliches, höchst anerkennungswerthes Werk, welches auch seine theilweise treffliche Wirkung bereits z. B. gelegentlich einer Aufführung in einem der Gewandhaus-Concerte (unter der eigenen Leitung des Componisten) bewährt hat.

Das Werk füllt in der (zwar nur lithographirten, aber doch sehr sauber ausgestatteten) Partitur 189 Seiten, ist aber den Kunstfreunden auch in einem vom Componisten

selbst verfertigten vierhändigen Clavierauszuge zugänglich und Joseph Joachim zugeeignet.

Uebersicht neu erschienener Bücher und Broschüren über Musik.

S. B. Das wichtigste und werthvollste Buch unter den uns vorliegenden Arbeiten auf verschiedenen Gebieten der musikalischen Literatur scheint uns eine gelehrte Abhandlung, die in der Librairie A. Franck in Paris in prachtvoller Ausstattung erschienen ist und sich betitelt: »*Etudes sur la musique grecque, le plain-chant et la tonalité moderne*«, *par Alix Tiron*. Wir theilen hier vorläufig das Inhaltsverzeichniss mit:

Etude I. — Einleitung. Von der Musik bei den Griechen; von ihrem Vorrang unter den Wissenschaften und Künsten; von ihrem moralischen und politischen Einfluss; von den Schwierigkeiten, welche ihr Studium bietet.

Etude II. — Von den wesentlichen Grundelementen der griechischen Musik, und, im Besonderen, von dem Intervall der Quarte, von der Leyer in ihrer ursprünglichen Gestalt und ihren allmäligen Veränderungen; vom Tetrachord und seinen melodischen Theilungen; von den ersten Systemen und ihrer allmäligen Ausdehnung; von den diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechtern.

Etude III. — Von den verbundenen, getrennten und unwandelbaren Systemen; von den fundamentalen Tropen und ihren Plagalen.

Etude IV. — Von den sieben Tropen der alten Griechen; von verschiedenen anderen Tropen und vorzüglich dem mixolydischen; von der Anwendung auf die Fundamental-Tropen der chromatischen und enharmonischen Geschlechter.

Etude V. — Aufstellung einer neuen Theorie über die Aehnlichkeit der Töne mit den prismatischen Farben; von den fünftönigen Tonarten.

Etude VI. — Von den Unregelmässigkeiten des musikalischen Systems der Griechen, abgeleitet von der Aehnlichkeit der Töne mit den Farben; von den Schlussnoten und Cadenzen; von der Theorie des Aristoxenus im Gegensatz zu der der Pythagoräer; von den melodischen Licenzen (*tolérance*) und der chromatischen Annäherung.

Etude VII. — Vom Organ der Stimme; vom Ursprung der Poesie und des Gesanges; vom Rhythmus und Metrum; von den physischen und moralischen Wirkungen des Rhythmus und der Melodie; vom musikalischen Unterricht; von der Notation; von der Melopoë; von den Metabolen; von der Musik im Theater, von den Instrumenten und der Instrumentalmusik; von den »*nomes*« im Allgemeinen; von den verschiedenen Charakteren der Geschlechter (*genres*) und Tropen.

Etude VIII. — Von der Musik im christlichen Cultus; vom Ambrosianischen Gesang; von den authentischen und plagalischen Tonarten des Chorals; von ihren Beziehungen zu dem musikalischen System der Griechen; von der Belehrung, welche man aus der alten Musik und dem Choral zu Gunsten der modernen Tonalität ziehen kann; von der chromatischen phrygischen Tonleiter. Schluss. Ergänzende Anmerkungen.

Zunächst nennen wir dann eine Broschüre vorwiegend polemischen Charakters: »Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner« von Dr. Fr. Lorenz. Der Verfasser, Arzt in Wiener-Neustadt, in Musikkreisen als Mozart-Enthusiast bekannt, von Jahn und Köchel mehrfach ehrenvoll erwähnt, auch den Lesern unserer »Deutschen Musikzeitung« durch mehrere Mozart betreffende Aufsätze vielleicht noch in Erinnerung, ist unter den Eindrücken der specifisch österreichischen Kirchenmusik aufgewachsen, und hat sich in dieselbe so eingelebt, dass jede andere Anschauung über das Wesen der Kirchenmusik und des von den Meistern auf diesem Gebiet Geschaffenen ihm unbegreiflich und lediglich als Ausfluss einer unberechtigten Opposition erscheint. Seine vorliegende Schrift, die sich hauptsächlich gegen den Pfarrer Weber in Cöln, dann gegen Thibaut richtet, unter der Hand aber auch verschiedene Schläge (ins Wasser?) an Andere austheilt, ist, wenn man den Standpunkt des Verfassers berücksichtigt, mit ziemlicher Ruhe und möglichst gutem Willen eine Verständigung anzubahnen, geschrieben, und verdient jedenfalls gelesen zu werden. Eine Entscheidung in den obschwebenden Fragen herbeizuführen, scheint sie uns deshalb nicht geeignet, weil der Verfasser merklich mit jener Musik zu wenig oder gar nicht vertraut ist, deren Bekanntwerden eben die vorhandene, seiner Meinung nach verkehrte Opposition gegen die Wiener Kirchenmusik im Allgemeinen hervorgerufen hat. Auch scheint er nicht gesonnen, neben den praktischen und pietätischen Gesichtspunkten einen kritischen, den der wissenschaftlichen Betrachtung und freien Meinungsäusserung gelten zu lassen. Näher auf die jedenfalls interessante, recht lebendig geschriebene Apologie einzugehen, muss einer andern Rubrik unserer Zeitung vorbehalten werden.

Wir knüpfen hieran die Erwähnung einer kleinen, soeben bei Lissner in Leipzig erschienenen Schrift: »Die Zauberflöte. Text-Erläuterungen für alle Verehrer Mozart's« (nebst dem vollständigen Text der Zauberflöte. Der Reinertrag ist zur Herstellung einer Büste Mozart's für das neue Schauspielhaus in Leipzig bestimmt). Der ungenannte Verfasser bekennt sich als Freimaurer, und sucht das immer noch stark verbreitete Vorurtheil zu entkräften, nach welchem der Text der Zauberflöte abgeschmackt und sinnlos wäre. Die Schrift schildert zuerst W. A. Mozart in seiner Eigenschaft als Freimaurer, und geht dann in drei Capiteln auf die Zauberflöte ein, indem Text und Personen in entschiedenen Bezug zu den Gebräuchen und Tendenzen der Freimaurer, dann in besondere Verbindung mit damals lebenden grossen Persönlichkeiten gebracht werden. So will der Verfasser unter der Königin der Nacht die Kaiserin Maria Theresia, unter Tamino den Kaiser Joseph II., unter der Pamina das österreichische Volk, unter Sarastro den Maurer Born, unter Monostatos die päbstliche Klerisei und das Mönchthum verstanden wissen. (Schluss folgt.)

Berichte.

Wien. ✕ Esser's zweite Orchestersuite (in A-moll) gelangte als Novität in dem sechsten philharmonischen Concerte zur Aufführung und erfreute sich einer glänzenden Aufnahme. Namentlich waren es die beiden Mittelsätze: ein reizendes Allegretto und ein Andante, auf sinnreiche Weise variirt, welche stürmischen Beifall hervorriefen und die Wiederholung des letztgenannten Satzes zur Folge hatten. Der erste Satz imponirt durch seinen kräftigen, schön gegliederten Bau, der letzte, ein feuriges Allegro, fällt gegen die übrigen Sätze etwas ab. Der Totaleindruck, welchen diese bedeutende Composition hervorbrachte, gestaltete sich zu einem überaus günstigen, und es war vorauszusehen, dass Meister Franz Lachner, der seine neue ebenfalls viersätzige Suite (in Es-dur) acht Tage später in dem vierten Gesellschaftsconcerte vorführte, Angesichts des von seinem Schüler Esser errungenen Erfolges, einen ziemlich harten Stand haben werde. Die Lachner'sche Suite hat auch in der That kaum mehr als einen Ehrenerfolg errungen, während ihre Vorgängerinnen (in D-moll und E-moll) entschieden durchgegriffen hatten. Letztere wirkten durch Frische und Originalität, wogegen in der neuesten Suite die unleugbar kunstvolle Arbeit und namentlich auch die Meisterschaft in der Instrumentirung über eine gewisse Trockenheit des Stils nicht hinauszuhelfen vermögen. Dass die Suite viel des Schönen enthält, versteht sich bei Lachner wohl von selbst, und die Variationen über das Thema des zweiten Satzes (Andante, As-dur $^3/_4$), sowie die prächtig sich aufbauende Fuge des Finale (Gigue überschrieben) zählen wohl zu dem Bedeutendsten, was in neuester Zeit auf dem Gebiet der grossen Instrumentalmusik geschaffen worden ist. Die Rüstigkeit, mit welcher der Altmeister nicht nur seinem Dirigentenamte vorsteht, sondern

fortan noch schöpferisch wirkt (eine Suite in F-moll, der Reihe nach die dritte, ist hier noch unbekannt), verdient jedenfalls aufrichtige Bewunderung. In dem besagten philharmonischen Concert sang Herr Gunz (von Hannover) Beethoven's Liederkreis, ohne das Publicum damit zu erwärmen. Die G moll-Symphonie von Mozart, nach langer Pause wieder zu Gehör gebracht, fand, obgleich nichts weniger als fein ausgeführt, doch eine dankbare Zuhörerschaft. — Das vierte Gesellschaftsconcert brachte, nebst Lachner's Suite, die Ouvertüre zu »Semiramis« von Catel, den 43. Psalm von Mendelssohn, der, sowie auch Schumann's »Schön Rohtraut« wiederholt werden musste, und den Chor: »Der Traum« ebenfalls von Schumann. — In dem siebenten philharmonischen Concert fanden die beiden Entr'acte zu »Rosamunde« von Fr. Schubert abermals die wärmste Aufnahme; Händel's »Wassermusik« (als neu aufgeführt) erweckte mehr ein historisches Interesse; erst die vorletzte Nummer (die Menuett) brach etwas das Eis und wurde zur Wiederholung verlangt. Den Schluss bildete Schumann's B dur-Symphonie.

Fräul. Auguste Kolár aus Prag trug in dem Orchestervereinsconcert Schumann's A moll-Concert vor und erntete für ihre treffliche Leistung ungetheilten Beifall. Das Fräulein scheint sich in Wien als Lehrerin niederlassen zu wollen. — Ein paar sogenannte »Virtuosenconcerte« gingen unbeachtet vorüber. — Die Aufführung des Requiems für Männerchor von Cherubini durch den »Männergesangverein« in der Augustinerkirche war eine höchst gelungene und erregte allgemeines Interesse. Mehrere Stücke daraus zieren das Programm des demnächst stattfindenden Männergesangverein-Concerts, in welchem diesmal auch alte geistliche Gesänge von Orlando Lasso, Melchior Frank u. s. w. zu Gehör gebracht werden. — Der academische Gesangverein beging in diesen Tagen eine musikalisch-declamatorische Rückertfeier, an welcher sich auch die wiedererstandene »Singacademie« mit Beethoven's »Elegischer Gesang« betheiligte. Männerchöre von Schumann, Mendelssohn, Schubert, Silcher u. s. w., durchgehends auf Texte von Rückert componirt, füllten den grössten Theil des Abends.

Die »Afrikanerin« hat wieder neues Leben in das Hofoperntheater gebracht. Die Oper ist in allen Rollen vortrefflich besetzt und reich ausgestattet; kein Wunder, dass das Haus für lange Zeit hinaus ein »ausverkauftes« ist. Das Urtheil des intelligenteren Theiles des Publicums ist übrigens schon nach der Generalprobe dahin ausgefallen, dass diese Oper hinter »Robert«, »Prophet« und »Hugenotten« entschieden zurückstehe und im Ganzen genommen ein an Erfindung armes, alterschwaches Werk sei. Unter den Solisten ragen besonders Frl. Bettelheim (Selica) und Beck (Nelusco) hervor: Letzterer dürfte in dieser Partie kaum einen Rivalen haben. Die Partitur ist schon nach der zweiten Vorstellung um ein Erkleckliches gekürzt worden. In den folgenden zwei Monaten soll die Afrikanerin abwechselnd mit italienischer Oper gegeben werden.

Leipzig. Vierte und letzte Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhause. (Quintett für Streichinstrumente und Clarinette von Mozart. Sonate für Pianoforte und Horn von Beethoven. »Octett« für Streichinstrumente, Clarinette, Horn und Fagott von Schubert.)

S. B. Wenn man nicht die seltsamen, beinahe amusanten Umstände kennte, welche das obige Programm veranlassten, so wäre man versucht, an die veranstaltenden Musiker eine ernsthafte Frage zu richten, und zwar die, ob es der Kunst und eines Kunstinstituts wie das »Gewandhaus« würdig sei, den Schluss einer Saison mit drei Werken zu machen, die von ihren Verfassern gelegentlich, ohne innern Antrieb, sondern auf äussere Veranlassung hin in kürzester Frist hingeschrieben wurden.*) Die drei Meister haben es allerdings verstanden, »in kürzester Frist« sehr hübsche und sogar ausgedehnte Werke zu schreiben; dass aber in solchen ein besonders bedeutsamer Gehalt nicht ausgesprochen sei, geben selbst ihre enthusiastischen Biographen zu. Bei Gelegenheiten, wie die obige, dürfte denn doch die Forderung gestellt werden, jeden Meister durch ein Werk zu vertreten, das ihn von einer bedeutenden Seite zeigt. Am meisten war dies noch bei Schubert der Fall, dessen Octett abermals (worüber wir schon in der »Deutschen Musikzeitung« 1862 S. 5 und 163 klagten), nach den gestochenen Stimmen gespielt wurde, also unvollständig (»grosse Eile« soll das Hinderniss gewesen sein, die fehlenden Stücke herbeizuschaffen). Die Ausführung der Stücke durch die Herren Reinecke, David, Röntgen, Hermann, Lübeck, Backhaus (Contrabass), Landgraf (Clarinette), Gumpert (Horn) und Weissenborn (Fagott) war im Ganzen trefflich, und das Publicum unterhielt sich königlich. Häufigere naive Productionen dieser Art müssten aber das Publicum zu einer nicht unbedenklichen Naivetät des Kunststandpunkts und endlich zur Unfähigkeit führen, ernstere, schwerer zu fassende Kunstwerke zu würdigen und zu geniessen. Hoffen wir, dass der nächste Winter die Möglichkeit biete, wieder einen höheren Ton anzustimmen und durchzuführen.

Entschieden würdig schlossen dagegen die grossen Abonnement-Concerte die Saison mit folgendem Programm: Erster Theil: Symphonie in B (Nr. 12 der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe) von Jos. Haydn. Loreley-Finale von Mendelssohn. Zweiter Theil: Neunte Symphonie von Beethoven. — Da wir dieses Concert nicht selbst besucht haben, so begnügen wir uns mit der Mittheilung, dass es uns als vorzüglich gelungen gerühmt wurde. Das Sopran-Solo im Mendelssohn'schen Werke wurde von Frau Schlegel-Köster aus Weimar mit schöner Stimme, grosser Kraft und Kunst zur Geltung gebracht; ebenso in der Neunten Symphonie, wo noch Frau Pögner, dann die Herren Schild und Sabbat an den Solos betheiligt waren. Was diese Symphonie betrifft, so verweisen wir auf unsere früheren Berichte über die Leipziger Aufführungen derselben; es hat sich daran nichts geändert.

Nachrichten.

London. Joachim, der herrliche Künstler von ächtem Schrot und Korn fuhr fort, in den *monday popular*-Concerten zu entzücken. Athemlos lauschte der vollgedrängte Saal seinem meisterhaften Spiel, das in solcher Vollendung unvergleichlich zu nennen ist. Wie er sich den verschiedenartigsten Compositionen anzuschmiegen versteht, bewies er wieder im achten dieser Concerte. Mit der entsprechenden Auffassung und der gleichen Liebe tönte sein Zauberbogen in Beethoven's Quartett Op. 135, dessen wunderbares *Lento assai* repetirt werden musste; im Prelude, Loure, Menuett und Gavotte (E-dur) von Bach und in dem reizenden, hier zum ersten Mal aufgeführten Trio für Pianoforte, Violine und Cello von Haydn. Wie es zu erwarten war, steht die Wiederholung des herrlichen Mozart'schen Divertimento (Es-dur) bevor, diesmal von dem Künstlerkleeblatt Joachim, Straus und Piatti aufgeführt. Straus übernahm seit dem Tode des vielbedauerten H. Webb die Viola; dafür gab nun auch im nächsten Haydn'schen Quartett (Op. 77 Nr. 2) Joachim die erste Violine an Straus ab und übernahm selbst die Viola, die zwei andern im Bunde waren der thätige L. Ries und der stets willkommene Piatti. — Die englische Oper in Covent-Garden-Theater wurde unerwartet am 17. Februar geschlossen. Seit Weihnachten schleppte sich »die Oper« mit einer Pantomime fort; doch die Geschäfte gingen immer flauer und das untere Personal fühlte keinen Beruf, ohne Bezahlung weiter zu dienen. Drury-lane-Theater will

---

*) Mozart componirte (nach Jahn) das Quintett am 29. Septbr. 1789 für den »Clarinettisten und leichtsinnigen Freund« Ant. Stadler; Beethoven die Horn-Sonate (laut Ries) für den Hornisten Punto am 17. und 18. April 1800, zu dessen Concert, das am 18. April stattfand. Schubert das Octett (laut Kreissle) auf Bestellung des Grafen F. Troyer (der die Clarinette blies) im Februar 1824 »und war am ersten März damit fertig«.

nun unter Benedict im April anfangen, ebenfalls den gefährlichen Eisgang zu wagen und zum so und so vielsten Mal den Anlauf zu einer englischen Oper zu nehmen. — Im Crystall-Palast wird Gounod's »Irene« repetirt und ehestens eine neue Symphonie von Arthur S. Sullivan erwartet. Die Musical Society kündigt für ihr erstes Concert am 7. März die Ouvertüren »König Lear« von Berlioz, »Vampyr« von Marschner, »Sommernachtstraum« von Mendelssohn an; ferner ein Concertsolo für Clarinette und Orchester von Silas und die fünfte Symphonie von Beethoven.

Paris. *C. B.* Wir werden nun bald hier unsere drei Don Juans haben. Das *Théâtre italien* hat den seinigen mit der Patti als Zerline und delle Sedie in der Titelrolle gegeben. Die grosse Oper bestimmte für dieselben Rollen die Gueymard und den unübertrefflichen Faure; auch das *Théâtre lyrique* setzte das herrliche Mozart'sche Werk wiederum auf sein Repertoire. Bei dieser Gelegenheit citirte man das Urtheil des ersten Napoleon über den Don Juan, welcher die Oper in Wien gehört hatte und darüber entzückt war. Ein grosses Glück für Mozart! Unter uns gesagt, glaube ich, dass der dritte Napoleon an der Offenbach'schen Muse, von Mademoiselle Therese zu schweigen, weit mehr Gefallen findet. — Die Italiener wiederholen eine ziemlich unbedeutende Oper des Prinzen Poniatowski: den Don Desiderio. Auf dem *Théâtre lyrique* werden bald »Die lustigen Weiber von Windsor« von Nicolai mit dem Don Juan abwechseln. Bis jetzt ist hier nur die Ouvertüre bekannt, jedoch glaube ich dem Werke den besten Erfolg versprechen zu können. Um den Triumph der deutschen Musik zu vollenden, geht jetzt in der komischen Oper die »Zilda« von Flotow in Scene, so dass auf diese Weise alle unsere bedeutenden Theater sich von deutschem Ueberflusse nähren. Um doch die französischen Componisten nicht ganz zu übergehen, sagt man, werde die grosse Oper den »Hamlet« von Ambroise Thomas zur Aufführung bringen, doch ist das bis jetzt noch ein ganz unverbürgtes Gerücht.

Frankfurt a. M. Das siebente bis zehnte Concert des Museums brachte an Symphonien: Haydn G-dur $^3/_4$; Mozart D-dur ohne Menuett; Beethoven Nr. 8 F-dur und Burgmüller D-dur; an Ouvertüren: Valeria von Aloys Schmitt, Faust von Spohr und Abenceragen von Cherubini; ferner zwei Zwischenacte zu Schubert's Rosamunde und Mozart's Musik zu König Thamos. Das Clavierspiel war durch Frl. Mehlig aus Stuttgart und Herrn Wallenstein von hier, das Violinspiel durch die Herren Hugo Wehrle aus Donaueschingen und Carl Bargheer aus Detmold, das Violoncell durch Hrn. Louis Lübeck aus Leipzig vertreten. Fräul. Gartho aus Hannover und Waldmann aus Wiesbaden, sowie Herr Carl Hill von hier hatten die Gesänge übernommen. — Herr Ernst Pauer gab zum Besten der Mozartstiftung ein historisches Concert, in welchem er Clavierstücke von D. Scarlatti bis Liszt vortrug; Herr C. Hill und der Liederkranz unterstützten ihn durch Gesänge von A. Scarlatti bis Schubert und Mendelssohn. — Auch Herr und Frau Marchesi gaben ein recht interessantes zweites historisches Concert, dessen Programm die schon bekannten Nummern von Porpora bis zu »Italiana in Algieri« brachte. Die Herren Heermann und Buhl hatten das Violin- und Clavierspiel übernommen.

Ueber die in Hannover kürzlich aufgeführten Compositionen von G. Satter schreibt der »Hannoversche Courier« u. A.: Sowohl das Clavier-Concert wie die Symphonie sind Werke ohne jede Originalität, ohne jede Empfindung, ohne eine Spur irgend welcher musikalischen Schönheit, sie erscheinen als ein ganz talentlos zusammengewürfeltes Conglomerat von allerlei Reminiscenzen, oberflächlichen musikalischen Phrasen und erschreckenden Trivialitäten, welches noch obendrein mit einer anspruchsvollen Breitspurigkeit auftritt, die bei der traurigen Oede des Inhalts um so abstossender wirkt.

Liszt's »Graner-Messe« wurde in Paris unter der Leitung ihres Autors in der Kirche Saint-Eustache aufgeführt und zwar zum Besten der Schulen des zweiten Arrondissements, welchen diese Aufführung 50,000 Frcs. einbrachte. Die Pariser Musiker scheinen von der Composition nicht eben erbaut gewesen zu sein.

Eine Lebensbeschreibung des Componisten Dr. C. Löwe in Stettin, von seiner Tochter geschrieben, steht in Aussicht.

Der Amerikaner Ullmann, nicht zufrieden in Deutschland das Virtuosenthum in grossem Maassstabe wieder einzuführen, wollte auch der Zukunftsmusik seine Dienste weihen und hatte Berlioz eingeladen, in Wien Monstre-Concerte zu dirigiren, die er zu veranstalten beabsichtigte. Berlioz ist aber nicht darauf eingegangen, angeblich, weil das Orchester, das ihm Ullmann stellen wollte, nicht für seine Effecte hinreiche.

Der erste Band von »Beethoven's Leben« von A. W. Thayer befindet sich (in deutscher Uebersetzung) bereits unter der Presse und wird in Berlin erscheinen.

Ferd. Hiller hat in Cöln kürzlich musikgeschichtliche Vorlesungen gehalten.

Nach dem »Menestrel« sind verschiedene bisher unbekannte Cantaten von A. Stradella aufgefunden worden.

Joh. Gottfried Anding, Cantor und Musikdirector in Lüneburg, starb am 11. Febr. 1866 in seinem 77. Lebensjahre. Er war in Ober-Schönau bei Schmalkalden in Thüringen geboren am 4. Sept. 1789 und als Schuler auch vom Organisten Vierling werd er zuerst als Lehrer in Schmalkalden angestellt, kam aber bald nach Carlshaven, wo er sich auch verheirathete. Von da erhielt er die Cantor- und Gymnasiallehrerstelle (Classenlehrer von Sexta) in Clausthal auf dem Harze, und im Jahre 1824 ward er als Cantor und Musikdirector und als Lehrer des Gymnasii in Luneburg berufen, wo auch im Jahre 1855 am 21. Juni sein 50jähriges und im Jahre 1865 sein 60-jähriges Dienstjubiläum unter Zeichen vieler allgemeiner Liebe und Verehrung gefeiert wurde. Bei Cranz im Hamburg sind von ihm einige Compositionen für Pianoforte und für gemischten Sängerchor erschienen; ausserdem erschien eine Anleitung zum Singen nach Ziffern und ein Choral-Melodienbuch, zunächst zum Gebrauch für die Kirchen und Schulen Lüneburgs, in Lüneburg im Druck.

Leipzig. Der Pianist Herr Carl Petersilea aus Boston, früherer Schüler des hiesigen Conservatoriums, veranstaltete am 21. März im Conservatoriumssaale eine »Soirée« unter Mitwirkung einiger Zöglinge, in welchem er Beethoven's Cmoll-Sonate mit Violine, S. Bach's Amoll-Orgel-Fuge, Richter's Cismoll-Sonate, Schumann's Cdur-Phantasie und Chopin's Asdur-Polonaise zum Besten gab. Das Spiel des Herrn Petersilea ist für jetzt in Kürze dahin zu charakterisiren, dass es eine bedeutende technische Ausbildung, guten Anschlag und ungewöhnliche Kraft vorräth. Das eigentlich Musikalisch-Poetische ist vorläufig bei Herrn Petersilea noch sehr wenig entwickelt und reicht sein Spiel nach dieser Richtung an Werke, wie z. B. die Schumann'sche Phantasie, noch lange nicht hinan. Am besten gelang verhältnissmässig die Richter'sche Sonate.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 4. April 1866. **Nr. 14.** I. Jahrgang.

Inhalt: Die Afrikanerin. II. (Schluss). — Recensionen (Gesangsmusik). — Uebersicht neu erschienener Bücher und Broschüren über Musik (Schluss). — Berichte aus Holland und Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Die Afrikanerin.

(Oper in fünf Acten von E. Scribe, Musik von G. Meyerbeer. Berlin, Bote und Bock.)

II.

(Schluss.)

Der Anfang des dritten Acts ist uns, wie so manches Andere, was mit mehr oder weniger Recht der streichenden Hand des Capellmeisters verfiel, grösstentheils nur aus dem Clavier-Auszug bekannt. Die Musik scheint anzudeuten, dass auf dem Schiff noch Alles in Schlummer ruht. Ines (oder Vasco's) Abschiedslied, dann eine weiche Hdur-Melodie, endlich ein Frauenchor in As-moll erklingen. *) Dieser Frauenchor, canonisch gehalten und von einem Trio in As-dur gefolgt, hat ganz poetische Motive und würde uns gefallen, wenn nicht in den weichen Ton einige modulatorische, hier auch gar nicht motivirte Gewaltsamkeiten störend eingriffen. Das Es-dur im fünften Takt ist als Gegensatz zu schroff; Es-moll wäre weit angemessener gewesen. Dies war aber Meyerbeer noch nicht genug; es folgt gleich darauf ein in hohem Grade gezwungener und peinlicher Accordwechsel: $\overset{\flat 7}{Es}\ \overset{\natural 7}{\overset{\sharp}{E}}\ \overset{\flat 7}{Es}\ \overset{\natural 7}{\overset{\sharp}{E}}$. Hätte nicht diese Form: $\underline{Es\ \overset{\flat 7}{}\ \overset{\natural 7}{\flat 4}\ \overset{\flat 7}{3}\ \overset{\natural 7}{\flat 4}}$ dieselben Dienste gethan? Auch in dem folgenden hübschen Trio in As-dur genügt dem Componisten die Modulation nach C-moll nicht, er muss C-dur wählen, wodurch abermals ein harter Ruck entsteht. Nicht umhin können wir, bei dieser Gelegenheit auch einer declamatorisch unschönen Manier Meyerbeer's zu gedenken, wie er dergleichen leider so oft anwendet: im Trio lässt er die unteren Stimmen des Frauenchors zu der Melodie Folgendes singen:

es — no - tre vaisseau ra - pi - de-ment, et dou - ce - ment etc.
Der Morgen kommt, er kommt herauf, die fri - sche Luft (!)

Ist das schön, ist das gesangsmässig? Konnte die Triolenfigur nicht im Orchester spielen, und der Gesang gleichmässig fortfliessen? — Von diesen Ausstellungen abgesehen, bedauern wir indess das Wegbleiben dieses Stücks (wenigstens bei unserer Leipziger Aufführung) ebenso, wie das des folgenden Männerchors (Nr. 9), der als Contrast zum vorigen recht frisch und gut klingt, wenn er auch nicht bedeutend ist. Bei weitem weniger gefällt uns das »Sankt Dominik«. Dem Motiv scheint eine katholische Kirchen-Antiphonie zu Grunde zu liegen, was für uns eben so widrig, als in den Hugenotten der Choral: »Ein' feste Burg«. Unseliger Rationalismus der neueren Kunst, der, wenn auf der Bühne schon ein Gebet vorkommen muss, gleich in das Heiligthum der Kirche eingreift! Doch auch diesen modernen Belsazar's dürfte ihr Mene Thekel bereits geschrieben sein! — Als ganz abscheulich müssen wir das unvorbereitete Einschneiden der Wiederholung dieses Fmoll-Satzes in den Frauengesang bezeichnen: der Gegensatz hätte wenigstens rhythmisch und harmonisch anständig eingeführt werden müssen. Aecht Meyerbeer'sch frech klingt auch der Walzerrhythmus (F-dur), der sich unmittelbar an die Kirchenmelodie anschliesst. Alles folgende ist entweder trivial oder barock und lässt eine poetische Stimmung nicht aufkommen, bis zur Ballade an Adamastor des Nelusco, in welcher das dämonische Element, das Meyerbeer's Muse innewohnt, sich entfalten kann. Dieselbe darf als ein Seitenstück zu einigen Partien in früheren Opern Meyerbeer's angesehen werden und würde uns ganz gut gefallen, wenn nicht das Maass in dem teuflischen Hohngelächter der $^3/_4$Takt-Stelle durch Rhythmus und Instrumentation bedeutend überschritten würde. Nelusco ist dadurch dasjenige genommen, was uns an ihm menschlich noch gefallen kann und was seine Handlungsweise einigermaassen entschuldigt; er ist durch die Musik reiner Cannibale und Teufel geworden.

In der folgenden Scene Nr. 12 tritt Vasco wieder musikalisch wie ein lustiger Abenteurer auf. Ist das derselbe Vasco, der aus Besorgniss für Don Pedro (oder Ines!)

*) Diese Scene dürfte auf dem französischen Theater eine Ausstellung reizender Morgentoiletten in der Damencajüte bezweckt haben. Denkt man sich dazu die Meereslandschaft, rosige Beleuchtung etc., so ist gewiss für die Schaulust eines modernen Publicums gesorgt.

das Schiff seines Gegners betritt? — Weit besser und auch musikalisch interessanter ist Don Pedro's finsterer Groll im folgenden C moll-Satze gezeichnet, dessen punktirtes Motiv sogar einigermaassen durchgeführt wird. Eine Stelle in dieser Partie, das Unisono Don Pedro's mit dem Orchester, ist unseren Ohren unfasslich, und eine weitere Melodie desselben Don Pedro in B-dur muss als uncharakteristische Theater-Phrase bezeichnet werden. — Wir übergehen das Weitere als musikalisch nicht von Bedeutung, wenn auch vielleicht dramatisch wirksam (die ganze Scene der Selica, das Septett und ein gutes Stück des Finale kennen wir nur aus dem Clavierauszug) und erwähnen nur noch, dass der Chor der Indianer (der jedoch bei uns auch gestrichen ist) Cannibalen vollkommen charakterisirt, in dieser realistischen Ausdrucksweise aber keine künstlerische Berechtigung mehr hat.

Endlich im vierten Acte also wird uns Musik geboten, zwar nur Balletmusik, aber doch Musik, wo sie, nicht auf die dramatische Folterbank gespannt, durch ihre eigensten Formen wirken kann. Beauquier's Ausspruch, das Ballet stehe überhaupt musikalisch höher als die Oper, erfährt hier eine unerwartete, aber freilich nicht allgemein gültige Bestätigung. In dieser Balletmusik ist zwar zuerst ein burleskes Element vorwaltend; die Festlichkeit zur glücklichen Wiederkehr der Königin Selica, die lustigen Sprünge der Indianer, der Gaukler etc. rechtfertigen eine solche Haltung; bald aber mischen sich darein Töne von wirklich bezaubernder Anmuth; so namentlich der von sanfter Blechharmonie getragene D dur-Satz beim jeweiligen Auftreten der Priesterinnen. Sobald die Musik wieder durch den Gesang eingreift, finden wir uns auch wieder unerquicklich berührt. Besonders jammervoll ist für uns Nr. 20, wo Vasco seinen Eindrücken über das unbekannte Land Luft macht. Wir mussten in Gedanken vor Schumann niederfallen, indem uns seine so einfachen Töne aus Paradies und Peri in's Gedächtniss kamen: »O süsses Land, o Götterpracht«; hier ist doch auch Gesang, zugleich aber die zutreffendste Charakteristik, die man denken kann. Für uns ein Beweis, dass die glücklichste Verbindung der Musik mit Worten und deren tiefinnerstem Sinn für das Genie keine wirkliche Schwierigkeit bildet, wie es von heutigen Aesthetikern, deren Schlussfolgerungen auf mittelmässigen oder schlechten Producten beruhen, behauptet worden ist. Selbst aus Meyerbeer, der den rechten poetischen Ausdruck so oft nicht trifft, könnten Beweise herbeigeschafft werden, dass jene Verbindung sich sehr bedeutsam gestalten kann. Wir wollen hier nur das kleine Sätzchen der Selica anführen: »Sei still, gestatte mir auch dich zu retten jetzt« (sollte wohl heissen: auch jetzt zu retten dich!), wo in der Modulation von F-dur nach E-moll das Melancholische der Situation trefflich ausgedrückt ist. Solche Stellen, wenn sich deren viele fänden, und wenn sie musikalisch mehr ausgebeutet wären, könnten auch den strengsten Musiker mit Meyerbeer versöhnen. Dagegen bringt er ebenso oft, oder weit öfter, Dinge, die ein feines Ohr beleidigen müssen, und wo der angeblich charakteristische Zweck nicht als Ausrede dienen darf, da dieser Zweck auch ohne solche Ausschreitungen erreicht werden konnte. Eine solche ist z. B. die entsetzliche Fanfare (in Nr. 23), die die Anrufung Brahmas durch die indischen Priester begleitet: eine Folge von Dreiklängen mit vollkommen offenen Quinten und Octaven, durch das gesammte Blech noch recht in die Ohren gellend. Meyerbeer muss diese »Erfindung«, die besser für die Höllengeister im Robert gepasst hätte, aber auch da unmusikalisch geblieben wäre, besonders wohl gefallen haben, denn er wiederholt sie unzählige Male ohne alle Modification. Ferner jene schon erwähnten Folgen von Quartsextaccorden, die sich auch in dem Gesang Vasco's an Selica (Seite 409 des Clavier-Auszugs) finden:

d	*dis*	*e*	*cis*
b	*h*	*c*	*a*
f	*fis*	*g*	*e*

. — Eine starke Wirkung dürfte auf viele Hörer, welchen der haut-goût der italienischen Maëstri noch nicht zuwider geworden ist, die bald folgende Fis-dur-Melodie Vasco's hervorbringen; besonders am Schluss, wo sie von beiden (Vasco und Selica) in Octaven herausgeschmettert wird. Wir gestehen, an einfachere Kost gewöhnt, dadurch nicht afficirt zu werden, obwohl wir nicht leugnen, dass aus dieser, zwar etwas italienisirenden Melodie, bei interessanter Benutzung und bei Wegfall so ordinärer Hülfsmittel wie das Octavensingen, etwas wirklich Schönes hätte werden können; auch den enharmonischen Uebergang zum Thema von B-dur nach Fis können wir einen glücklich getroffenen nennen, ferner die Geschlossenheit dieses Musikstücks anerkennen und den Schluss als poetisch empfunden bezeichnen. — Eine bald folgende Partie möchten wir nicht übergehen, da sie, harmonisch äusserst seltsam und gewagt, uns wahrhaft verblüfft hat. Es ist der unerwartete Gesang der Ines, der aus der Ferne an Vasco's Ohr tönt. Vom Dominant-Septimen-Accord *Es* bleibt die Septime *des*, in *cis* verwandelt, stehen, und darauf, ohne weitere harmonische Basis, liegt die Melodie der Ines in A-dur. Die Stimme der Sängerin hängt hier in der That wie in der Luft. Es mag dies auch eine poetische oder geniale »Intention« heissen; in dieser Weise ausgeführt, klingt die Stelle aber überaus hässlich und verdirbt überdies die tonische Wirkung des gleich folgenden Act-Schlusses, der, wenn er schon gleichsam als ein Fragezeichen oder als ein paar Gedankenstriche nach unvollendetem Satze gelten sollte, dann nicht mit *fortissimo*-Accorden in Es-dur, welche eine vorhergegangene musikalische Lüge zur Wahrheit stempeln wollen, hätte erfolgen müssen. So endigt denn der so schön beginnende Act in musikalisch höchst unbefriedigender Weise.

Gegen die ersten Nummern des fünften Acts hätten wir im Ganzen nichts auszusetzen; sie sind musikalisch und stimmungsreich. Merkwürdige Ironie des Schicksals, dass gerade diese Stücke den unbarmherzigen Strichen der Capellmeister grossentheils zum Opfer fallen, so dass

schliesslich fast nur jene Momente der Oper stehen bleiben, wo es etwas Besonderes zu schauen und zu erleben giebt — Partien, die ihren Reiz auf das grosse Publicum bald verlieren werden. — In Nr. 26A (Selica und Nelusco) findet sich eine Modulation von E-moll nach A-dur, die ihrer schlechten Wirkung wegen hier anzuführen ist. — Es folgt die »*Grande scène du Mancenillier*« (!); das 16 Takte lange Unisono zu Anfang soll zu Paris erstaunlichen Beifall gefunden haben; wahrscheinlich soll es musikalisch den Blick in das weite und monotone Meer ausdrücken, das sich auch dem Auge hier aufthut, und wir wollen nicht in Abrede stellen, dass etwas dergleichen hier ganz am Platze war. Rein musikalisch betrachtet ist die fragliche Melodie aber weder sonderlich originell, noch eigentlich künstlerisch gestaltet. Eine edlere Wirkung wäre erzielt worden, wenn der Componist eine concisere Fassung, eine weniger phrasenhafte Melodie gefunden und etwas weiter ausgeführt hätte. Der Mangel fällt um so mehr auf, als das Ohr bei dem Fehlen einer harmonischen Begleitung ohnehin einigermaassen nach Anhaltspunkten umherirrt. Warum gleich darauf in aller Schnelligkeit von C nach Es und E-dur modulirt werden muss, können wir um so weniger beantworten, als in den Texteswörten (der Selica) an den Anblick des Meer angeknüpft, und nur eine Klage, aber keinerlei Aufregung in denselben ausgesprochen wird. Die folgende Musik zum Zauber des Giftbaums finden wir gar nicht bezaubernd, wenn auch die Brummstimmen (!) hinter den Coulissen, dann die Harfenklänge etc. ein seltsames Ensemble bilden. Die Hauptsache, der Gesang der Selica, ist doch zu unbedeutend, um die Scene interessant zu machen. Einmal (Seite 474/75) fällt Meyerbeer gar in eine Walzerphrase, die einen musikalischen Deutschen um alle Illusion bringt, während freilich der Plebs in solchen Motiven die höchste Glückseligkeit ausgedrückt finden mag. Jener Melodie entspricht ganz das, was der Chor noch in C zu singen hat: über die Maassen trivial! Tonisch ist übrigens der hier erfolgende Schluss der Oper derart unbestimmt (und durch Streichung noch unverständlicher), dass man darüber, wie man denn auf einmal nach C-dur gekommen, noch stundenlang nachdenken könnte, ohne freilich einen andern Eindruck erhalten zu haben, als den der äussersten musikalischen Verstimmung.

Wir glauben unsere hier mitgetheilten Eindrücke über die Hauptmomente der Oper hinreichend motivirt zu haben, um dem Vorwurfe zu entgehen, dass es uns blos um Negation zu thun sei. Wir haben sogar das Einzelne, an sich betrachtet wirklich Hübsche und Schöne nachdrücklich hervorgehoben. Dass das Ganze, sowohl wie es Meyerbeer der Welt hinterlassen hat, als wie es der Kürzung wegen zugerichtet wird, einen dramatisch und musikalisch gebildeten Sinn nicht befriedigen kann, dafür glauben wir hinlänglich Gründe dargebracht zu haben. Von einer Erörterung der Principienfragen durften wir hier wohl um so mehr absehen, als das Verhältniss Meyerbeer's zur classischen Oper allgemein bekannt ist, und in der Afrikanerin eine neue Evolution seines Opernprincips nicht vorliegt.

Es erübrigt nur, einige wenige Worte über die Leipziger Aufführungen beizufügen. Dass ein Stadttheater für solche Aufgaben, wie sie hier gestellt sind, nicht eine Lösung bieten kann, wie reich dotirte Hoftheater, dürfte von vornherein als selbstverständlich hingenommen werden. Doch hat es die Direction an möglichst brillanter Ausstattung nicht fehlen lassen. Die Hauptrollen waren Anfangs zum Theil doppelt besetzt, so dass Selica abwechselnd von Frau Deez und Fräul. Karg, Ines von Fräul. Kropp und Fräul. Suvanny dargestellt wurden; einige Zeit lang ist Fräul. Karg im ausschliesslichen Besitz der Rolle gewesen, nicht zum Vortheil der Rolle und zu ihrem eigenen. Als Ines sahen wir Frl. Kropp, welche aus ihrer undankbaren Partie nicht viel zu machen wusste. Vasco ist durch Hrn. Gross, Nelusco durch Hrn. Thelen, Alvar durch Hrn. Rebling besetzt. In Bezug auf diese drei Herren haben wir nichts Vortheilhaftes zu sagen: besonders Herr Thelen beleidigt das Ohr durch unerträgliches Tremoliren, das den Ton gar nicht mehr erkennen lässt. Orchester und Chor lassen an Reinheit der Ausführung stellenweise zu wünschen übrig und tragen nicht eben viel dazu bei, die Ungeniessbarkeit der Composition erträglicher zu machen. Man merkt an Allem, dass eine sonderliche Vorliebe für die Oper unter diesem Theil des beschäftigten Personals nicht vorhanden ist.

Recensionen.

Gesangsmusik.

M. v. Asantschewsky, Op. 7. Lenz und Liebe, 10 Lieder von Ad. Böttger. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Louis Ehlert, Op. 28. 5 Lieder für gemischten Chor. Nr. 1. Berlin, Trautwein. Partitur und Stimmen 7½ Sgr.

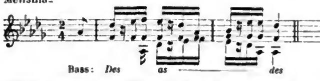
A. Deprosse, Op. 12. 4 volksthümliche Lieder. Hamburg, Fritz Schuberth. 12½ Sgr.

E. K. Asantschewsky hat in einigen originell melodischen Instrumentalsätzen bewiesen, dass ihm wohl bildnerischer Sinn innewohne; ganz richtig hielt aber der Kritiker in der Allg. Musikal. Zeitung 1863 Nr. 28 das Endurtheil zurück — nicht aus schwächlicher Vorsicht, vielmehr damit ein unmässiges Lob nicht schade. Aufrichtig thut uns leid, dass die schöne Kraft nun schon auf Abwege geräth: nicht als wären diese 10 Lieder ohne Geist und Interesse, aber es ist ein Missgriff, diese romantisch instrumentale Natur auf die schmale Bahn des Vocalen hinzustrecken, und seine Kraft zu überschätzen. — Die Lieder sind insgesammt Clavierstücke mit vocaler Begleitung,*) wovon unter andern zeugen die ganz selbständig durchgeführten Nachklänge in den Ritornellen

*) Worüber einst Riehl in der Vorrede seiner sogenannten Hausmusik ein Klagelied erhob, bei den Liedern selbst aber Erkleckliches darin leistete.

zu Nr. 5, 7 und 9, ja fast in allen, welche den Gesang gleichsam aus dem Gedächtniss löschen und alle Gedanken vom Herzen zum Hirn drängen. Das sogenannt Dramatische, was hindurch spukt, ist keine Entschädigung für die mancherlei Unnatur, die der Stimme zugemuthet wird an Umfang, schwierigen Intervallen und wunderlicher Declamation. Dazu kommt die Wahl der Texte, welche grossentheils witzig oder epigrammatisch sind, von sehr schwachem Humor und an sich wenig singbar; dergleichen ins Reich der Schönheit zu heben, ist Schubert zuweilen und selbst Schumann nur selten gelungen.
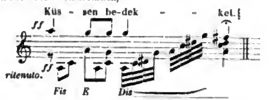
Nr. 1 »Hinaus« ist instrumental interessant; der Einsatz der Stimme auf dem Secund-Nonen-Accord des Claviers $\left(\begin{smallmatrix} 9 \\ \flat 7 \\ 2 \\ C \end{smallmatrix}\right)$ zu Anfang und Schluss verletzend, der übrige Gesang mit hallenden Tönen gegen die arpeggirten und figurirten Accorde mehr declamatorisch als melodisch. — Nr. 2 kündet schon im Titel »Trotzdem« was Witziges an, was denn auch das Clavier ausführt in dem thematischen Melisma:



dessen Oberstimme zugleich Sangthema wird zu den Worten:

> Es blüht und duftet doch der Strauch,
> und wenn auch nicht die Sonne scheint —
> Und wendest du das Köpfchen auch,
> so ist's doch böse nicht gemeint — (Trotzdem!)

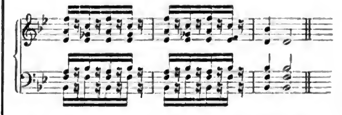
Nr. 3 »Im Garten« ist sangreicher, das Clavier bescheidener, ein Anflug von warmer Innigkeit. — S. 8, 1, 1 würden wir in der Oberstimme orthographisch deutlicher finden *ces* statt *h*. — Nr. 4 »O sprich ein Wort« — dem Text nach heimliche Liebe, die sich offenbaren möchte, modulirt zwischen G-moll und D-dur, C-moll und C-dur scheinbar naheliegend, aber durch viel schauerliche Nonen und Minderseptimen herum gleitend — peinliches Flehen! — Nr. 5 »In der Einsamkeit« ist, rein musikalisch genommen, das bedeutendste. Wiederum wird unruhiges Liebeswerben mit heftigen Farben, doch diesmal mehr heroisch abgemalt, und es ist Schönheit in den breiten Clavier-Phrasen: der Stimmenumfang jedoch: c^1—a^2 ist gewagt, die Declamation drohend, fast wüthend S. 12, 4:



und die folgende Phrase »Wird die Welt mir zu enge — alle Gedanken sind im Gedränge« voll Heroismus, marschähnlich, instrumental sehr ansprechend. — Nr. 6 zeichnet erfüllte Liebe — »Der seligsten Unruh betäubendes Glück« — wiederum mehr in der Agitation des Accordwesens — aber Seligkeit? Gesang? — Nr. 7: ein versteckter Liebhaber, mitten in lauter Gesellschaft am Blick der Geliebten hangend und schlürfend, wird in einer räthselhaft springenden Figur, die an Schumann's Witzspiele anklingt, mehr im Clavier als in der Stimme abgespiegelt. Nr. 7 ist ein humoristisches Clavierstück zu den albernen Worten, die gern Humor heissen möchten:

> Wie hat diese Nacht doch der Wind geweht,
> Geknickt alle Blumen im grünen Beet,
> Er färbte vor Neide sie gelber.
> Er liess nur die schönste der Blumen mir,
> Mein Liebchen zum Küssen und Kosen mir —
> Ich glaube, verliebt ist er selber.

Nr. 8 u. 9 sind ähnlich gestaltet wie Nr. 2; — Nr. 9 schliesst der Gesang schlusslos (S. 21, 3, 1), worauf das Clavier ritornellend das Ende aussagt, mit einer ganz neudeutschen Phrase *morendo* abziehend:



deren Sinn Graf L., der Zweitgekrönte, wissenschaftlich beweisen könnte. — Nr. 10 »In der Kirche« beginnt und schliesst mit der Nonen-Figur:



in welche die Singstimme ebenfalls nonenhaft eintritt, gleichwie in Nr. 1 *in medias res* führend: eine Wendung, die in äusserster dramatischer Spannung etwa denkbar wäre, letzthin aber viel missbraucht ist, um was Neues zu sagen, was eben damit schon alt geworden. Diese Einleitung führt zu dem Text »Die Morgenglocken hallen . . . fromme Beter wallen . . . zum Hochaltar — *Ave Maria*«. Text und Ton klingen, als spräche H. Heine, dem die Kirche eine rührende Antiquität war.

Wir hätten über dieses Werk nicht so eingehend gesprochen, wenn wir nicht brüderlich theilnähmen an dem Gedeihen eines wackeren Talents, dessen »Tragweite« uns erst dann entschieden scheint, wenn er seine Gaben sicher handhaben lernt — freilich ist das die höchste Kunst des Genius, mit Bewusstsein zu thun, was er will, d. h. Vernünftiges schön gestalten. Vielleicht wäre es ihm eine Prüfung der Kraft, wenn er versuchte einmal rein-vocal a capella, am liebsten canonisch zu schreiben. Doch hüten wir uns Rath zu geben!

L. Ehlert Op. 28 bringt zu Eichendorff's schönem Naturbild »Frische Fahrt« eine nicht überall wortgemässe, aber

sangbare Melodie, deren Mittelstimmen jedoch sehr ungelenk klingen, was durch den mehr bedeutsamen Bass verhüllt, aber nicht vergütet wird. Gesellig auf heiterer Schifffahrt gesungen, wird es gute Wirkung thun.

A. Deprosse Op. 12 hat seine Lieder volksthümlich genannt, was sie schon des vielredenden Claviers halber nicht sind. Die Textworte, entweder mit humoristischen Schmelzfarben angetüncht oder sentimental wimmernd — sind nicht ausnehmend ergiebig für guten Gesang; desto mehr ist anzuerkennen, was sich denn doch Melodisches findet zwischen dem Gedränge der Wort- und Clavier-Phrasen. Die melodische Kraft ist nicht gross, aber der Stimme gemäss, und wird, einmal gesungen, Theilnahme erregen, namentlich beim ersten Liede, wo der Trompeter die Nebenhauptrolle spielt.

Uebersicht neu erschienener Bücher und Broschüren über Musik.

(Schluss.)

Herr Aug. Reissmann schickt ein Buch nach dem andern in die Welt, ohne sich viel darum zu kümmern, was die undankbare Kritik zu diesem seinem Fleisse sagt. Diesmal ist es wieder ein Lehrbuch der musikalischen Composition (Berlin, Guttentag), durch welches wohl einem »längst und stark gefühlten Bedürfniss« abgeholfen werden soll, und das auf drei Bände berechnet ist. Der erste liegt vor und enthält zwei Bücher, deren erstes die »Melodisch-rhythmische Gestaltung«, deren zweites »die Harmonik« überschrieben ist. Der zweite Band soll die angewandte Formenlehre, der dritte die Instrumentation behandeln. Das Vorwort wird Jeden, der darin des Autors Absicht sucht, darüber belehren, was Herr Reissmann will. Ob das, was er giebt, Anspruch auf wirkliche Neuheit erheben kann, müsste in einer Recension untersucht werden. Wenn aber der Verfasser als sein Endziel »dem Schüler die unumschränkte Herrschaft über das gesammte Darstellungsmaterial zu gewähren« bezeichnet, und also ein solches Resultat gleichsam verspricht, so wird es erlaubt sein zu bemerken, dass die Ueberlieferung einer solchen Herrschaft wohl nur von Einem vorausgesetzt werden kann, der diese Herrschaft selbst besitzt. Wir kennen von Herrn Reissmann keine Composition, die uns hierüber Aufschluss gäbe.

Soeben kommt uns noch (aus dem Verlage von C. H. Beck in Nördlingen) eine »Uebersichtliche Darstellung der Geschichte der kirchlichen Dichtung und geistlichen Musik« von H. M. Schletterer zu (Octav, VI, 322). Der Inhalt ist, von Vorwort und Einleitung abgesehen, in 16 Capiteln dargestellt, und zwar mit folgender Eintheilung: 1. Kirchenlied und Kirchengesang in den ersten Jahrhunderten des Christenthums. 2. Kirchenlied und Kirchengesang zur Zeit des h. Ambrosius. 3. Kirchenlied und Kirchengesang in der Periode Gregors des Grossen. 4. Von Notker dem Aeltern bis Luther. 5. Geistliche Liederdichtung der Deutschen vor der Reformation. 6. Der Kirchengesang im Mittelalter. 7. Das Kirchenlied im Zeitalter der Reformation. 8. Der Kirchengesang im Zeitalter der Reformation. 9. Das Kirchenlied in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. 10. Der Kirchengesang zwischen den Jahren 1550—1618. 11. Das deutsche Kirchenlied im 17. Jahrhundert seit dem Beginne des 30jährigen Krieges. 12. Die kirchliche Tonkunst im 17. Jahrhundert. 13. Die kirchliche Liederdichtung im 18. Jahrhundert. 14. Der Kirchengesang im 18. Jahrhundert 15. Das Kirchenlied im 19. Jahrhundert. 16. Der Kirchengesang im 19. Jahrhundert. Nachträge und Verbesserungen. — Der Verfasser sagt im Vorwort: »Meine Absicht bei Bearbeitung des vorliegenden Werkchens ging dahin, vom literar-historischem Standpunkte aus — also nicht von theologischem aus — eine übersichtliche Darstellung der Entwicklung kirchlicher Liederdichtung und geistlicher Tonkunst zu geben. Das Buch soll Geistlichen und Lehrern ein Handbüchlein, Laien, die diesem hochwichtigen Gegenstand ihre Aufmerksamkeit zu schenken geneigt sind, eine anregende und belehrende Lectüre sein. Auf sehr mässigen Raum beschränkt, konnte ich nicht mit der Ausführlichkeit verfahren, die ich gern in Anwendung gebracht hätte. Eine erschöpfende Darstellung dieses Gegenstands ist nur dann möglich, wenn man den Umfang mehrerer Bände dafür zur Verfügung hat. Eine solche nach allen Seiten hin gründliche und ausführliche Bearbeitung der Geschichte geistlicher Dichtung und Musik versuchte ich in einem in nächster Zeit erscheinenden grösseren Werke zu liefern (Hannover, Rümpler), das dem für die Sache sich eingehender Interessirenden wohl genügende Befriedigung bieten dürfte.« — Wir überlassen die Beurtheilung dieser Sammler-Arbeit einem unserer Referenten.

Schliesslich haben wir noch zu erwähnen, dass Dr. Faust Pachler's, zuerst in der »Neuen Berliner Musikzeitung« abgedruckte Aufsatz: »Beethoven und Marie Pachler-Koschak. Beiträge und Berichtigungen« nunmehr als Broschüre vor uns liegt (Berlin, B. Behr). Es handelt sich darin hauptsächlich um die Frage, ob jene von den Biographen Beethoven's erwähnte Marie Pachler-Koschak wirklich, wie jene behaupteten, Gegenstand einer tieferen Herzensneigung des Meisters gewesen sei. Um hierin einige Gewissheit zu schaffen, sucht der eigene Sohn (gegenwärtig Custos an der k. k. Hofbibliothek in Wien) nach Mittheilungen, die er von frühester Jugend an aus dem Munde seiner Mutter empfangen, und gestützt auf genaue historische Angaben, zu beweisen, dass diese seine Mutter zwar durch ihr meisterhaftes Clavierspiel und überhaupt ihre künstlerischen Anlagen, wobei sich ja ein musikalisches Verhältniss von selbst entwickeln musste, Beethoven Interesse und Freundschaft eingeflösst habe, dass aber an ein anders geartetes Verhältniss nicht wohl zu denken sei. Die trefflich geschriebene Broschüre (Octav, 34 S.) schliesst mit den Worten: »Aus dieser Darstellung mag erhellen, dass, wenn Marie Pachler-Koschak auch nicht der Gegenstand von Beethoven's Liebe war, sie doch es zu sein würdig gewesen wäre.«

Berichte.

Aus Holland. V. Die verehrte Redaction dieses Blattes wünscht über die musikalischen Vorgänge speciell in den Hauptstädten Hollands einige periodische Mittheilungen zu erhalten, und da dieses Verlangen nicht nur im Interesse ihrer geschätzten Zeitung, sondern ebensosehr für Holland selbst, dessen reges musikalisches Leben im Auslande noch immer viel weniger bekannt und geschätzt wird, als es verdient, ganz gerechtfertigt erscheint, so sind wir sehr geneigt, diesem Wunsche so viel wie möglich entgegen zu kommen. Somit sei denn für jetzt der Anfang gemacht mit einigen Mittheilungen über den niederländischen Verein (Maatschappy) zur Beförderung der Tonkunst, über dessen Einrichtung und Thätigkeit, so viel uns bekannt, in dieser und andern dortigen musikalischen Zeitungen bis jetzt nur vorübergehend berichtet wurde. Dieser Verein ist auf dem Gebiete der Tonkunst jedenfalls der bedeutendste Hollands zu nennen, weil er seine Wirksamkeit seit nahe an 40 Jahren über das ganze Land ausgebreitet und durch Stiftung von Chor- und Choralvereinen, Musikschulen, Bibliothe-

ken und einem Fonds für hülfsbedürftige Künstler, sowie durch Ansammlung von historisch bedeutenden holländischen Werken, Preisausschreibungen und Stipendien für Componisten und junge Musiker, und vor Allem durch grössere und kleinere Musikfeste und Aufführungen den Werth, die Würde und die Wirkung der Kunst, die hier früher im Allgemeinen (leider auch noch jetzt von zu Vielen) als ein frivoles — sogar sündiges — Unterhaltungsmittel (Amusement) betrachtet wurde, in Holland zuerst und am bedeutendsten gehoben hat. Diese Maatschappy wurde 1827 in Rotterdam vom Herrn A. C. G. Vermeulen, Präceptor am Gymnasium daselbst, gestiftet und feierte 1854 ihr 25jähriges Bestehen durch ein grossartiges dreitägiges Musikfest in Rotterdam, wo, unter Direction von Verhulst (damals Musikdirector daselbst), durch 900 Mitwirkende im Chor und Orchester und mit Frau Offermans van Hove (eine talentvolle, geschulte und noch immer hochgeschätzte holländische Sängerin), Jenny Bürde-Ney, Miss Dolby, Roger, Pischeck und C. Formes als Solisten, Händel's Israel, Haydn's Jahreszeiten, Beethoven's Neunte Symphonie, nebst zwei Compositionen von Holländern: Psalm 145 von Verhulst und eine Festouvertüre von W. Hutschenmyter (damals Orchester-Director in Rotterdam) aufgeführt wurde, in einem eigens zu diesem Feste gebauten, 4000 Zuhörer fassenden Local. Aus dem letzten Bericht über den Zustand und die Thätigkeit des Vereins, 1864—1865, ergiebt sich, dass er in den verschiedenen holländischen Städten 15 Abtheilungen mit 1832 beitragenden Mitgliedern (unter diesen 109 Künstler), 121 Ehrenmitglieder, 37 correspondirende und 39 Verdienst-Mitglieder (unter den beiden letztgenannten Kategorien viele der namhaftesten in- und ausländischen Künstler) und ein ausserordentliches Mitglied (S. Maj. den König), zusammen 2030 Mitglieder zählt. In den 1864—1865 von neun verschiedenen Abtheilungen abgehaltenen 23 Aufführungen, fast alle mit Orchester und Chor, wurden von folgenden Componisten Werke zu Gehör gebracht: von Beethoven (7), *Franz Coenen, *Joh. M. Coenen, Niels Gade (3), *Geul, Goltermann, Händel, Haydn (3), Hiller, *Rich. Hol (2), Fr. Lachner, *Lübeck (der in diesem Jahre gestorbene verdienstvolle Musikdirector im Haag) (2), Marschner (2), Mendelssohn (14), Mozart (3), *Nicolaï, Neukomm, Reinecke (2), Rinck, A. Romberg, Rossini (2), Schubert, Schumann (2), Stradella, Viotti, Vieuxtemps und C. M. v. Weber (4). (Die mit * vorgezeichneten sind holländische oder in Holland ansässige Componisten). Von diesen Musikfesten und Aufführungen sind besonders folgende hervorzuheben: In Amsterdam, mit einem Gesangverein von 270 Mitgliedern, unter Direction von Verhulst: Elias und Walpurgisnacht von Mendelssohn, Neunte Symphonie von Beethoven, dritter Theil von Haydn's Schöpfung, und überdies drei Volksconcerte daselbst. Solisten dabei waren die Damen Offermans und Collin-Tobisch (eine stimmbegabte und gewandte Altsängerin und Gesangslehrerin in Amsterdam), die Herren E. Schneider, Stägemann, Behr, Bletzacher etc. In Rotterdam wurde Schumann's Neujahrslied, Psalm von J. H. Lübeck, Belsazar von Reinecke und Elias von Mendelssohn aufgeführt, letztere unter Mitwirkung von Stockhausen und einem Chor und Orchester von 250 Personen; unter Direction von W. F. G. Nicolai. Im Haag hörte man, unter derselben Leitung, Haydn's Jahreszeiten, Schumann's »Der Rose Pilgerfahrt«, Reinecke's Geistliches Abendlied, Hiller's »O weint um sie«, J. H. Lübeck's Psalm, Mendelssohn's Loreley und Lobgesang. In Amsterdam wurde Mendelssohn's Elias gegeben, und in den kleineren Abtheilungen, deren fast jede auch ihren eigenen Gesangverein hat, wurden meistens Werke von geringerem Umfang, mit verhältnissmässigen Kräften aufgeführt.

Von den durch die Maatschappy gegründeten Musikschulen steht die in Rotterdam, mit nahe an 400 Schülern, obenan. Director dieser Schule und ebenfalls des Gesangvereins, ist jetzt, seitdem W. F. G. Nicolai letztere Stelle, seiner Ernennung zum Director der königlichen Musikschule im Haag zufolge, aufgegeben hat, der allbekannte ausgezeichnete Componist und Künstler Woldemar Bargiel, dessen Einfluss für die Rotterdamer Kunstverhältnisse immer schönere, reichere Früchte zu tragen verspricht. In Amsterdam besteht seit kürzerer Zeit, unter Direction des in Ihrer Zeitschrift als talentvoller Componist schon mehrmals erwähnten Herrn G. A. Heinze auch eine Musikschule des Vereins, die sich günstig zu entfalten scheint, sowie auch eine in Utrecht, unter Leitung von R. Hol, mehr oder weniger unter dem Einfluss des Vereins gegründet ist und sich eines raschen Aufschwungs zu erfreuen hat. In der letzten Generalversammlung des Vereins ist beschlossen, jedesmal, wenn in einer Abtheilung ein grosses Vocal- oder Instrumentalwerk eines lebenden Componisten ausgeführt wird, demselben, er sei Niederländer oder Ausländer, mindestens einen Ducaten Ehrensold anzubieten. Uebrigens geht noch aus dem Jahresbericht hervor, dass der Reservefond 50,300 fl., der Künstlerpensionsfond 27,300 fl. und der Musikfestfond 19,300 fl. (in Staatseffecten, ad $2\frac{1}{2}$ pro Cent) besitzt.

(Schluss folgt.)

Leipzig. *S. B.* Am Charfreitag fand in der Thomaskirche wie gewöhnlich eine Aufführung der Matthäuspassion von S. Bach statt und zwar in derselben Weise, wie sie von uns schon mehrmals geschildert worden ist, wodurch das Leipziger Musikleben abermals als dem Stabilitäts-System unterworfen sich darstellte. Nur die Soli waren zum Theil anders besetzt: Sopran Fräul. Scheuerlein, eine junge Sängerin, welche einer solchen Aufgabe noch nicht gewachsen; Bass Herr C. Hill aus Frankfurt (Jesus), dessen würdige und schöne Auffassung allgemein befriedigte und ansprach, und Herr Richter (Pilatus, Hohepriester u. s. w.), dessen Organ und Methode noch nicht zur rechten Ausbildung gelangt schienen. Die vortreffliche Ausführung des Evangelisten und der Tenor-Arie in C-moll durch Herrn Schild, sowie die genügende Wiedergabe der Altpartie durch Frau Pögner sind vom vorigen Jahr her bekannt und nach Verdienst gewürdigt. — Die Kirche war auch diesmal von Andächtigen gefüllt, die bis zu Ende vollständig ausharrten.

Nachrichten.

Paris. *C. B.* Die Musiker der grossen Oper haben endlich, nachdem schon alle Vorbereitungen zur Erneuerung des Strikes getroffen waren, ihren Zweck wenigstens theilweise erreicht. Ihre jährliche Gage ist um je 200—300 Frcs. erhöht worden, was für das gesammte Orchester eine Mehrausgabe von ungefähr 20,000 Frcs. ausmacht; sie hatten 60,000 Frcs. verlangt. Ob sie sich mit der ihnen gemachten Offerte befriedigen werden, weiss ich nicht. Ich möchte es um so lieber glauben, als man ihnen andererseits den Vorschlag gemacht hat, in den Concerten, welche mit den Aufführungen der grossen Oper abwechseln sollen, mitzuwirken. Diese Concerte werden in einem grossen Saale stattfinden, welchen man eigens zu diesem Zwecke in der Rue Scribe erbauen lässt. Es wird dieses der erste eigentliche Concert-Saal in Paris werden. Mehrere hiesige Banquiers haben gemeinschaftlich die nöthigen Capitale vorgeschossen. Das Unternehmen wird für die Verbreitung des musikalischen Geschmacks gewiss von den wohlthätigsten Folgen sein. — (Soeben gegen den Schluss des Blattes erhalten wir noch folgende Nachricht über diese Angelegenheit:) Der Streit zwischen dem Orchester, der Oper und der Administration hat zu einem kleinen Staatsstreich geführt: Die Regierung gab die directe Verwaltung unserer ersten lyrischen Bühne auf, und dem Director die Freiheit zurück, der nun auf seine Gefahr und Kosten die Oper fortführen wird; eine sehr schwer zu tragende Freiheit, da die Bilanz der Oper jedes Jahr ein Deficit von einer Million aufweist. Wer wird wohl der Tollkühne sein, der als neuer Curtius sich zuerst in diesen Abgrund zu stürzen Lust hat? Die Herrschaft der Tenöre, welche so colossale Summen verschlingen, ist aber vielleicht durch diese Wendung be-

endet. — Es steht auf dieser Bühne die erste Aufführung des Don Juan nahe bevor. — Einer unserer fruchtbarsten und anmuthigsten Componisten, Herr Clapisson vom kaiserlichen Institute der Künste und Professor am Conservatorium, ist gestorben. Er hat eine grosse Anzahl komischer Opern geschrieben, unter welchen »La promise«, »Fanchonette«, »Gibby la Cornemuse«, die besten; aber er ist hauptsächlich als Verfasser von Liedern und Romanzen, deren er reizende geschaffen hat, populär geworden. — Im letzten Concert des Conservatoriums wurde zum ersten Mal (!) Mendelssohn's längst gedruckte Ruy-Blas-Ouvertüre gespielt. Frau Szarvady spielte ebenda zum ersten Mal Beethoven's Gdur-Concert unter grossem Beifall. (Man scheint in Paris Frau Szarvady für die erste classische Pianistin zu halten; es giebt aber denn doch auch noch eine Frau Schumann! D. Red.) — Die junge ungarische Violoncellistin Rosa Szuk hat sich im Saal Erard hören lassen und bei dieser Gelegenheit auch Mendelssohn's Ddur-Sonate gespielt. — Der neue Concertsaal in der Rue Scribe wird, wie man sagt, bald eingeweiht werden. Das Orchester der dort zu gebenden Concerte wird das der Oper sein und von Hrn G. Hainl dirigirt werden.

Hamburg. Die letzte Quartett-Unterhaltung der Herren Boie, Lee, Schmahl und Hohnroth in dieser Saison Freitag, den 9. März, brachte: Quartett D-moll von Haydn, F-dur von Beethoven und Mozart's Esdur-Streichtrio (Divertimento). Die Ausführung war durchgehends gelungen. — Die unter Leitung des Herrn Armbrust stehende Bach-Gesellschaft gab ihr diesjähriges Concert am 13. März in der Petri-Kirche. Das Programm war folgendes: Cantate »Gottes Zeit« und Arie aus der Matthäus-Passion mit Violine von S. Bach; Sieben Worte von H. Schütz und *Stabat mater* von Astorga. Fräulein Mandl von hier, Frau Hansen aus Berlin und die Herren Koch aus Cöln und Ad. Schultze von hier hatten die Soli übernommen, Herr Degenhardt die Orgelbegleitung und Herr J. Boie das Violin-Solo. — Im fünften philharmonischen Concert am 16. März spielte Wilhelmj mit meisterlicher Technik Paganini's Ddur-Concert, Rêverie von Vieuxtemps und Arie aus Bach's Ddur-Suite, letzteres jedoch mit durchaus falscher Auffassung. Stockhausen sang Beethoven's Liederkreis »An die ferne Geliebte«; die Orchesterwerke waren: die abgeschmackte Belagerungs-Ouvertüre von Rossini, Suite in canonischer Form von Grimm und Symphonie in D von Haydn. — Die Suite von Grimm hat viel Interessantes, doch wirkte der Canon auf die Länge ermüdend; der letzte Satz schien der schwächste. — Die »Afrikanerin« ist bis jetzt schon 36mal gegeben, doch wird hoffentlich bald damit aufgehört werden, da das Theater leer ist. — Dr. Gunz hat hier in jüngster Zeit zweimal gastirt. — Im Mai werden hier mehrere grössere Concert-Aufführungen stattfinden.

Der Oratorien-Verein in Esslingen brachte am 4. März nebst S. Bach's Ddur-Suite, einer Bassarie von Marcello und dem Quintett aus dem 42. Psalm von Mendelssohn, Schumann's »Paradies und Peri« zur Aufführung.

Magdeburg. Im zweiten Orchesterpensionsfondconcerte am 14. März, unter Leitung des königl. Musikdirectors H. Rebling, kam »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Mendelssohn, eine Cantate von C. F. Ehrlich, das Pianofortecoocert in G von Beethoven, »Meeresstille und glückliche Fahrt« von demselben und die Symphonie »Columbus« von Abert zur Aufführung.

Der »evangelische Chorverein« in Wien hat seit einiger Zeit für alle Sonntage den Chorgesang in der lutherischen Stadtkirche übernommen. Zu solchem Behufe theilt er sich in vier Sectionen zu etwa 16 Personen, so dass jede Section jeden Monat einmal zu singen hat. Der alte Kirchenchor ist verdrängt. Nächstens soll Graun's »Tod Jesu« aufgeführt werden.

Aus Eisenach wird uns gemeldet: Am 20. März fand unser drittes Symphonie-Concert mit folgendem Programm statt: Concert-Ouvertüre von Thureau, Arie aus dem »Barbier« von Rossini (Fräul. Lossnitzer), Clavierconcert in C-dur von Beethoven (Herr Thureau), drei Lieder von Schubert und Schumann (Frl. Lossnitzer), Symphonie in C-moll von Beethoven. Namentlich elektrisirte die C moll-Symphonie das zahlreiche Publicum. Frl. Lossnitzer erntete reichen Beifall und Hervorruf, sie hat das Lied von Schumann »Widmung« wirklich unübertrefflich gesungen. Das Clavierconcert hatte namentlich im Adagio und Finale grossen Erfolg. — Am 23. kam im »Musikverein« Gade's »Erlkönigs Tochter« zur Aufführung. Ende Mai soll Mendelssohn's »Paulus« zu Gehör gebracht werden.

Im Theater Carcano zu Mailand wurde »Don Juan« aufgeführt. Die Titelrolle wurde von Gustav Garcia, Sohn der Frau Eugenie Garcia und Enkel des berühmten Sängers Garcia, welcher die Rolle in Paris zuerst sang, gegeben.

In Königsberg wird in der nächsten Zeit das achte Preussische Sängerfest stattfinden, wobei u. F. Hiller's 93. Psalm zur Aufführung gebracht werden soll.

Dr. Ed. Hanslick hat in Frankfurt, vom dortigen Museums-Vorstande dazu eingeladen, über die Geschichte der Oper gelesen.

Man errichtet Grétry in Liége ein Denkmal, welches im Juli enthüllt werden soll.

Eine »Musikgeschichte der Stadt Regensburg« hat Dr. Dom. Mettenleiter geschrieben und bei Bössenecker in Regensburg herausgegeben.

Unsern Quartettspielern wird die Mittheilung von Interesse sein, dass die von der Firma Payne in Leipzig vor 2 Jahren veranstaltete Pracht-Ausgabe von Haydn's 83 Quartetten nunmehr vollendet vorliegt und dass in Folge des ausserordentlichen Anklangs, den dieselbe gefunden hat, die Verlagshandlung bereits die zweite Auflage (in 44 Lieferungen à $7\frac{1}{2}$ Ngr.) vorbereitet.

In Wien herrschte in den letzten Tagen ein »Sulzer-Schwindel«. Dem Vorsänger im jüdischen Tempel, Herrn Sulzer, wurden bei Gelegenheit seines Amts-Jubiläums Ovationen bereitet, die kaum zu erklären sind. Merkwürdig contrastirte gegen diesen Humbug die Kälte, mit welcher in Wien die »Rückertfeier« aufgenommen wurde. Dieselbe hat den Unternehmern einige hundert Gulden Schaden gebracht.

Unglaubliches aber Wahres über den Zustand der heutigen grossstädtischen Kritik:

Eine widerliche Gerichtsverhandlung machte in London viel von sich reden. Eine dortige Musikzeitung »*The Orchestra*«, war nämlich einem Recensenten zu Leibe gegangen, der regelmässig jährlich die Künstler zu einem zu seinem Vortheil arrangirten Concerte presste. Das Bloslegen dieses Treibens durch die erwähnte Zeitung brachte beide Theile vor Gericht, zu dem auch die Künstler Weiss, Benedict, Harrison, Mad. Sainton Dolby etc. geladen waren, die sämmtlich auf Befragen vorgaben, nur aus »Freundschaft« für den Kläger in dessen Concerten mitgewirkt zu haben. Obgleich der Richter selbst das ganze Verfahren brandmarkte, so lagen doch keine eigentlichen Beweise einer Bestechung vor und die verklagte Zeitung wurde zu 250 Pfd. Strlg. Strafgeld für verleumdete Ehre verurtheilt. Es kam bei dieser Gelegenheit auch zur Sprache, dass der so feinfühlende Recensent einmal in einer Zeitung eine Oper besprach, deren Aufführung gar nicht stattfand. Dies schmutzige Gebahren störte übrigens ein zweites Individuum nicht, zu gleicher Zeit sein gewohntes derartiges Concert wie alljährlich abzuhalten, zu dem auch alle kamen und »aus Freundschaft« sangen, spielten und dirigirten. — Soweit die saubere Londoner Geschichte. Welche Art von Achtung kann man wohl vor Künstlern haben, die »aus Freundschaft« (oder Dummheit!) zur Erniedrigung und Verschlechterung der Kritik beitragen, die ihr Palladium sein sollte? Dass es in grossen deutschen Städten nicht viel besser aussieht, ist bekannt genug. Als Seitenstück mag Folgendes dienen, das uns soeben aus einer Ecke unseres theuren Vaterlands als zuverlässig mitgetheilt wird:

Es wird Ihnen wohl bekannt sein, dass auf dem Herrn X. in X. der Verdacht der Bestechlichkeit liegt, und dass man ihn zu denjenigen Recensenten zählt, welche ihr Urtheil von handgreiflichen Mitteln abhängig sein lassen. Da ist mir nun aus vertrauter Quelle folgende Geschichte zugeflossen. Bei einem Theil der ausübenden Mitglieder des dortigen Theaters ist es Gebrauch, durch eine von Zeit zu Zeit abzutragende bestimmte Geldsumme sich mit jenem Herrn in ein sicheres und ruhiges Einvernehmen zu setzen. Neu angeworbene Sänger und Gäste werden mit diesem Gebrauch bekannt gemacht. Ein Neuling nun, dem vielleicht sein Geld lieb war, der den Rath nicht beachtete und darob eine auffallende Herabsetzung seiner Leistungen in den Kritiken des bewussten Herrn zu erleiden hatte, wählte einen andern Weg. Er fasste und bearbeitete beim ersten Zusammentreffen die Person seines Kritikers in so fühlbarer Weise, dass dieser die kräftige Faust und die körperliche Ueberlegenheit seines Gegners anerkennen musste. Es wird versichert, dass dies Mittel eben dieselbe Wirkung gethan habe, als wenn er ihm eine »Gratification« verabreicht hätte.

Bibliographie.

Bitter, C. H., Mozart's Don Juan und Gluck's Iphigenia in Tauris. Ein Versuch neuer Uebersetzungen. Berlin, F. Schneider. gr. 8. 2 Thlr.

Brendel, Fr., Die Organisation des Musikwesens durch den Staat. Leipzig, Kahnt. 8. 10 Ngr.

Lorenz, Dr. Franz, Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik und ihre Gegner. Breslau, Leuckart. 8. 15 Ngr.

Mettenleiter, Dr. Dom., Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr 1866. Regensburg, Bössenecker. 6 Ngr.

Wilberforce, Edward, *Franz Schubert, a musical biography from the German of H. v. Kreissle.* London, Allen and Co.

Zeitungsschau.

In Nr. 10 der »Grenzboten« hat L. Nohl über seine »Briefe Beethoven's« eine ebenso gründliche wie treffende Zurechtweisung erfahren. Der sehr lesenswerthe Artikel schliesst mit den Worten: »Fährt Herr Professor Nohl fort, in dieser leichten Manier auch fernerhin Bücher zu machen, so mag er Kindern und Unwissenden damit imponiren: eine wissenschaftliche Kritik wird weiter keine Notiz von ihm nehmen können.«

A. v. Dommer machte kürzlich in einem Bericht über ein »Volksconcert« des Hrn. Stockhausen in Homburg folgende sehr richtige Bemerkung: »Den Wanderer (von Schubert) sang Hr. Stockhausen, beiläufig noch erwähnt, nicht am Clavier, sondern mit einer von Hiller arrangirten Orchesterbegleitung, womit nicht Jedermann sich einverstanden erklären wird. Ein Lied fordert und duldet seinem Wesen nach zur Begleitung nur Soloinstrumente, welche auch den feinsten Bewegungen der Hauptstimme durchaus nachzugeben vermögen, was ein Orchester schwerlich im Stande ist und auch in diesem Falle nicht fertig gebracht wurde. Ueberdies greift der volle Instrumentenchor mit seinen mannigfaltig charakteristischen und individuell gefärbten Klangorganen über das Lied hinaus, dem gerade das Clavier, unter der Hand eines geschickten Begleiters, um so besser entspricht, als es in seiner farblosen Allgemeinheit um so mehr geeignet ist, dem Charakter eines jeden Liedes völlig frei sich zu accommodiren und den Ausdruck der Melodie durch entsprechende Tonbewegungen zu vervollständigen, ohne ihr über den Kopf zu wachsen. In der dramatischen Arie ist es eine ganz andere Sache. Für gewöhnlich haben solche Instrumentationen, wie auch in diesem Falle die Hillersche, durchaus keine andere als subjective Geltung: Schubert würde übrigens das Aussetzen seiner Liederbegleitungen für Orchester ja wohl selbst verstanden haben, wenn er es eben für passend befunden hätte.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 11. April 1866. **Nr. 15.** I. Jahrgang.

Ueber Herrn Appunn's Vorlesungen in Leipzig.

Ein theoretischer Excurs

von S. Bagge.

Den Vorlesungen des Herrn Appunn aus Hanau hat es ausser dem wissenschaftlichen Interesse, das sich an sie knüpfte, nicht an humoristischen Seiten gefehlt, namentlich für den, welcher in Sachen und Personen etwas tiefere Einblicke thun konnte. Die grossen Complimente, welche Herr Appunn unserem Dr. M. Hauptmann, der anwesend war, sich aber als stiller Zuhörer verhielt, über sein Buch machte, indem er allerdings für einige Sätze desselben auf experimentalem Weg Beweise beibrachte, gleichzeitig aber an einigen wesentlichen Fundamenten desselben rüttelte; die Schwierigkeiten und Bedenken, welche von anderer Seite laut ausgesprochen wurden und längere Unterbrechungen des Vortrags verursachten, — alles das gab in den fraglichen Vorlesungen Stoff genug zum Lachen, und die Theilnehmer werden, wenn ihnen unter der Verhüllung durch Phrasen und Lobreden die innere Kluft nicht ganz verdeckt blieb, nicht ohne einigen Spass sich an diese Stunden zurückerinnern.

Thatsache ist, dass in unserer »harmonischen« Kunst sich gar manches Unharmonische findet. Dass die gute Mutter Natur selbst daran schuld sei, da wir innerhalb der einfachsten Tonart reine und unreine Verhältnisse haben (die zu Differenzen unter den »Gelehrten« führen müssen, über welche aber die Kunst, leichtgeschürzt wie die Muse selber, hinweghüpft), darf man nicht behaupten wollen. Denn nur das menschliche Bedürfniss, sich zeitweise in kleinerem Raum »abzuschliessen«, führte dazu.

Um unsere Leser *in medias res* zu setzen, wollen wir die seltsamen Eris-Aepfel unserer »Harmonie« sogleich bezeichnen. Es sind, nach Hauptmann's Ausdruck, zwei Accorde des verwendeten Systems, die Grenzverbindungs-Accorde:

F–a–C–e–G–h–D

in Worten deutlicher ausgesprochen: die Verbindung des Unterdominant-Accords *F a C* mit *D*, dem jenseitigen Grenzpunkt des Systems von C-dur, und die Verbindung des Oberdominant-Accords *G–h D* mit *F*, abermals dem jenseitigen Grenzpunkte; also die Septimen-Accorde der 5. und 2. Stufe (oder wenn man will schon die darin enthaltenen Dreiklänge der 7. und 2. Stufe). Herr Appunn stellte den Grundsatz auf, dass das Ohr überall vollkommen reine Verhältnisse haben wolle, und bewies allerdings *ad oculos* oder richtiger *ad aures*, dass dem Septimenaccord *G h D F* ein etwas tieferes *f* als das *F* des Unterdominant-Grundtons gemäss, und ebenso, dass dem Septimenaccord *D F a C* ein tieferes *d* als das *D* der Oberdominant-Quint zuträglich sei. Hier liegt ein Fall vor, wo das Ohr momentan zustimmen wird und wo Hauptmann's Theorie etwas in's Gedränge kommt. Wir können uns aber dennoch nur auf Seite Hauptmann's stellen. Denn wenn wir auch gern zugeben, dass der Oberdominant-Accord in freier Intonation ein tieferes *f*, und der Septimen-Accord der zweiten Stufe ein tieferes *d* vertrage, — das erstere in dem Falle, wenn der Dominant-Septimen-Accord zwischen zwei Accorden der Tonika steht:

das letztere, wenn der Septimen-Accord der zweiten Stufe den *C*-Accord nach sich zieht:

so sind in unserer Kunst nun doch einmal durch ihre ersten Meister auch andere Accordverbindungen einheimisch gemacht, die weder die Physiologie noch die Akustik als unbrauchbar wird ausweisen wollen und können: solche nämlich, wo *F* Sept und wo *D* Quint wird

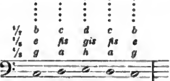
Wie ist es nun, wenn der Sänger *F* oder *D* in beiderlei Bedeutungen nacheinander zu singen hat? soll er dann denselben Ton in verschiedener Tonhöhe intoniren? Und wie kann er vorher wissen, in welcher Eigenschaft der betreffende Ton auftreten wird? Muss ihm nicht aus dieser Unsicherheit grosse Schwierigkeit bestimmter Intonation erst erwachsen?

Wir huldigen dem Princip des Herrn Appunn in Bezug auf reine Intonation, aber nur soweit, als es den Unterschied der reinen von der temperirten Stimmung betrifft. Darüber hinaus, bis zu einer principiellen Verschiedenheit der Tonhöhe einer und derselben Tonstufe, können wir mit ihm nicht gehen und müssen sogar den entgegengesetzten Standpunkt vertreten, den nämlich, dass die vorhandene unvollkommene Reinheit der betreffenden Accorde aufrecht zu erhalten sei, zu Gunsten der Sicherheit und Reinheit des ganzen Systems. Das Bemühen rein zu singen zugegeben, hat ja doch der Sänger von schärfstem Gehör nicht blos das Bedürfniss, einen einzelnen Uebergangsaccord zu vollkommener Reinheit gedeihen zu lassen; sondern er hat das höhere Bedürfniss, seine Tonstufen so zu intoniren, dass er sicher überall hin, und vor Allem zum richtigen Ausgangspunkte zurückkommen kann. Dies würde aber unmöglich werden, wenn er einzelnen Accorden zu Liebe von dem fest bestimmten Verhältniss der Tonstufen abgehen wollte.

Herr Appunn suchte die Richtigkeit seines Princips und die Gefahr, durch den Septimen-Accord der zweiten Stufe aus der ursprünglichen Tonhöhe herausgebracht zu werden, durch Ausführung von Gesängen zu beweisen, die er aber auf seinem Instrument begleitete, wo er jede Stufe in verschiedener Tonhöhe bringen kann und wodurch er den Chor leitete. Es lag daher in jenen Chor- und Lieder-Ausführungen für diesen Punkt Beweisendes nichts; denn sichere Sänger würden ohne Instrument vielleicht die Tonhöhe trotz der gefährlichen Accorde behauptet haben: während die reine Intonation der gefährlichen Accorde gerade aus der richtigen Tonhöhe herausführen musste.

Für viele Besucher der Vorlesungen dürfte es ferner interessant gewesen sein, das Phänomen der Ober- und Combinationstöne mit leiblichen Ohren deutlich zu vernehmen. Das Mitklingen der Partial- (Ober-) Töne ist freilich eine so bekannte Erscheinung, dass die Scenen äusserst komisch waren, wo manche Zuhörer, selbst mit Resonatoren bewaffnet, dennoch eine Ungläubigkeit an den Tag legten, die dem alten Thomas nicht zur Unehre gereicht haben würde. Minder bekannt und noch von Wenigen deutlich vernommen (wir selbst hatten zum ersten Mal durch Herrn Appunn das Vergnügen, die Bekanntschaft desselben zu machen), ist das Phänomen des Combinationstons: eines durch einen Zusammenklang mehrerer höheren Töne in der Luft frei erzeugten tiefen Tones, der wohl sehr schwach, aber doch vernehmlich genug klingt. (Merkwürdig, dass ein Dur-Accord in jeder Lage seinen wirklichen Fundamental-Ton, ein Moll-Accord aber einen ganz fremden Ton erzeugt!). Akustisch und physiologisch höchst interessant, können jedoch diese Phänomene eine musikalische Theorie, eine Lehre der Accordfolge nicht begründen. Einzelne Accorde können wohl auf Grund obiger Erscheinungen beurtheilt, der Grad ihres Wohlklangs kann danach bemessen werden; aber die Accordfolge ist ein Product der menschlichen Erfindung, nicht eine Entdeckung. Wäre die Musik ein Naturproduct, etwa wie eine Krystallisation oder dergl., nicht eine Kunst, so würde nach dem Naturgesetz gefragt werden müssen, welches das Product so und nicht anders erzeugen liess. So wenig aber dem Sinn und Wohlklang eines Goethe'schen Verses durch die Naturwissenschaft beizukommen ist, so wenig wird die Musik in ihren kunstvollen Verbindungen, ja nicht einmal ein System der Tonart, von jener Wissenschaft aus zu begründen sein.

Man hat es längst versucht, aus der Theilung der Saite die musikalischen Verhältnisse abzuleiten, hat aber damit nie weiter kommen können, und sehr einfach deshalb nicht, weil aus den Partial-Schwingungen der Saite kein Tonart-System herzustellen ist, dessen Grundton oder Tonika identisch wäre mit dem Grundton der Saite. Die Partialtöne der Saite *C* ergeben niemals vollständig jene Stufen, die wir in C-dur gebrauchen, noch weniger die von C-moll; sie weisen vielmehr vermöge $^1/_7$ auf eine Tonart hin, die ganz ausserhalb liegt: auf *F*, als dessen Dominante jenes *C* mit seiner Descendenz gelten könnte. Die »Natur« sagt uns aber von einer Tonika und Dominante nichts, es hat noch kein Akustiker nachgewiesen, dass der Septimen-Accord *C e G b* ein *F* als Combinationston hören lasse. Daraus geht u. A. hervor, dass das menschliche Ohr, von allen Nebentönen absehend, den einzelnen Ton (ausser Zusammenhang mit andern) als absolute Einheit hinnimmt. Würden wir eine melodische Folge vom Standpunkte der Akustik genau betrachten, so würde daraus nichts hervorgehen, was uns dieselbe harmonisch verständlich machte; vielmehr würden wir nur eine Aufeinanderfolge von ganz selbständigen Tönen vor uns haben, deren jeder sein Gefolge von Obertönen mit sich führt:



In diesem Sinne fasst aber das geistige Ohr die Folge nicht auf, sondern in dem von Hauptmann dargestellten Sinne (siehe sein noch viel zu wenig gelesenes Buch »Harmonik und Metrik«), indem der Geist des Menschen die Dinge in eine Beziehung auf einander zu bringen sucht, von der die todte, willenlose und unbewegliche Natur nichts weiss.

Die Accorde von Dur und Moll liessen, wie schon bemerkt, vielleicht eine begrenzte Untersuchung und Erklärung durch ihre Obertöne zu, wobei sogar in Bezug auf den Moll-Accord eine merkwürdige Bestätigung der Hauptmann'schen Theorie sich ergeben würde, nach welcher er von seiner Quinte »abhängt«.*) Aber das Alles

*) Das dem *C—G* eingefügte *Es*-Geschlecht erzeugt als $^1/_5$, $^1/_{10}$ etc. *g*; das *C*-Geschlecht selbst erzeugt *g* als $^1/_3$, $^1/_6$ u. s. w.; das *G*-Geschlecht, an und für sich durch seinen Grundton das Drittel von *C* verstärkend, enthält diesen Ton noch als $^1/_3$, $^1/_6$, $^1/_9$ u. s. w. Mithin

kommt nicht über den einzelnen Accord hinaus (daher auch Helmholtz, sobald er auf ein Gesetz der Harmoniefolge eingehen will, seine ursprüngliche Basis verlässt und sogar die so vielfach angefochtene Hauptmann'sche **Ausdrucksweise** annehmen muss).

Kehren wir nochmals zu Herrn Appunn zurück, so sind wir sehr gern bereit, sein Verdienst anzuerkennen, dass er es durch das von ihm erfundene und gebaute Instrument möglich gemacht hat, feinere Unterschiede der Stimmung und Accordverhältnisse hörbar und deutlich zu machen. Dass die **Temperatur** ein nothwendiges Uebel sei, und jene feineren Unterschiede unfühlbar mache — bald zum Vortheil, bald zum Nachtheil der Wirkung — gesteht Herr Appunn zu. Das Resultat von Allem aber scheint dieses, dass **reine** Intonation **und** Temperatur, reine Verhältnisse **und** unreine, wie bisher auch ferner in der Praxis fortbestehen werden. Darüber, dass auf die Temperatur, als ein nothwendiges **Uebel**, keine Theorie zu gründen sei, wie es seiner Zeit Weitzmann versuchte, sind wir längst mit Hrn. Appunn einig und haben uns an andern Orten (in der »Deutschen Musikzeitung«) eingehend darüber ausgesprochen. Wir müssen aber, einigen von ihm gewählten Gesängen gegenüber, die er als **Beweise** für seine Principien vorführte, bemerklich machen, dass es ein grosser Unterschied ist, ob ein Gesang von einem temperirten Instrument begleitet werden soll, oder ohne alle Unterstützung (a capella) auszuführen ist. Wenn Herr Appunn an einem Mendelssohn'schen vierstimmigen Liede (»Ruhethal«) nachwies, dass am Schluss die Sänger in Gefahr sind zu fallen, so war das interessant und nicht anzufechten. Wenn er aber an Beethoven's Lied mit Clavierbegleitung »Die Himmel erzählen« gleichsam einen Fehler der Composition aufdecken wollte, da die Modulation nicht zum richtigen *C* zurückführt, so musste man daran Anstoss nehmen, weil dieses Lied am temperirten Clavier zu singen ist, und Beethoven wohl gewusst haben wird, dass er hier sich um solche Unterschiede nicht zu kümmern brauchte. Wollte man in all und jeder Composition die Unterschiede von *C* und *c*, von *F* und *f* u. s. w. berücksichtigen, so dürften wir nie C-dur mit C-moll vertauschen, oder von C-dur nach F-moll übergehen, denn das C-moll, das mit Es-dur verwandt ist, ist nicht *C*, sondern (ein tieferes) *c*, und das F-moll, das mit As-dur verwandt ist, ist ebenfalls nicht gross *F*, sondern klein *f*. Welcher Componist hat wohl Lust, sich dieser und anderer Modulationen zu enthalten, blos deswegen, weil hier für den Theoretiker eine kleine Differenz vorhanden ist? — Im Gesang ohne Begleitung ist diese Sache freilich weit wichtiger, und wird daher hier von allen gewiegten Theoretikern vor enharmonischen Uebergängen gewarnt (zu welchen unstreitig auch die Verwechselung grosser und kleiner Töne gehört). Wir möchten aber noch zu bedenken geben, dass das Verlassen der richtigen Tonhöhe beim a capella-Gesang nicht immer die Folge mathematischer Verhältnisse sein muss. Ermüdung oder Schwäche des Organs, zu hohe Lage des Satzes für die Singstimmen u. dgl. können bei den richtigsten Verhältnissen der Composition zum Sinken führen.

Indem wir schliesslich Herrn Appunn den herzlichsten Dank für seinen anregenden Besuch abstatten, sprechen wir noch die Hoffnung aus, dass er, unbeirrt durch Ausstellungen im Einzelnen, seine wissenschaftlichen Forschungen eifrig fortsetzen werde.

hat *G* im C moll-Accord weitaus das Uebergewicht. — Wie würde es wohl mit dem **Dur**-Accorde bestellt sein, wenn man ihn auf diese Weise untersuchen wollte? *C* enthält ausser *c*, *e*, *g* und der unendlichen Reihe von unvernehmbaren Obertönen auch ein schwaches *b* ($^4/_7$). *G* setzt diesem *b* ein stärkeres *h* ($^8/_5$) entgegen und bringt noch *d*, *f* u. s. w. dazu. *E*, die Terz, führt abermals *h* im Gefolge ($^4/_5$), das schwächere *gis* ($^4/_5$) wird durch das starkvertretene *g* (aus *C* und *G*) verdrängt, während das schwache *d* ($^4/_5$) nicht sehr in Betracht kommt. Wo bleibt da aber die **absolute** Einheit und Consonanz des Dur-Accords?

Recensionen.

Für die Orgel

liegen uns Compositionen vor von Brosig und Thiele, jene mehr dem Geistlichen anklingend, diese ganz von weltlicher Virtuosität erfüllt.

M. **Brosig**, Op. 1. 3 Präludien und Fugen. 2. Auflage. Breslau, Leuckart. 20 Ngr.

—— Op. 6. Christ ist erstanden, Phantasie. 2. Auflage. Ebendaselbst. 12½ Ngr.
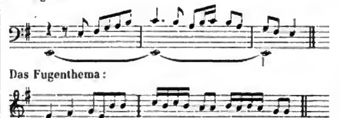
—— Op. 11. 3 Präludien und 2 Volkslieder. Ebendaselbst. 15 Ngr.

L. **Thiele**, Thema mit Variationen, As-dur. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

—— Concertsatz, C-moll, — Concertsatz, Es-moll. à 25 Ngr. Ebendaselbst.

E. K. **Brosig's** Tonsätze zeigen künstlerische Begabung und ernste Arbeit, den besseren der heutlebenden Organisten gleichstehend, nicht den höchsten Forderungen der Kirche entsprechend, aber auch nirgend unwahr oder überstiegen. Zu geistlicher Erbauung eignen sich nicht alle auf gleiche Weise; tiefer Wirkung sind sie nicht, doch machen sie den Eindruck der Ehrlichkeit, was heutzutage etwas sagen will, und enthalten sich aus demselben Grunde der falschen Modulationen, jedoch nicht immer der virtuosen Nebenkünste.

Das Präludium von Op. 1 ist anmuthend und regelmässig, durch einfache Imitirung entwickelt aus dem sangmässigen Thema:
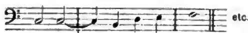


Das Fugenthema:

ist ausgiebig, nicht bedeutend, etwas lustiger, als wir an der Kirchenorgel gewohnt sind, doch bei gemässigtem

Vortrag wohl ansprechend. In alter löblicher Weise ist die diatonische Construction — Andere sagen lieber Tonalität — zu Grunde gelegt, doch freilich auch des Guten zu viel gethan; eine harmonische Disposition, die — nur mit kurzem Intermezzo (S. 5 Z. 2) — die Folge *d. c. d. c.**) dreimal auf gleicher Tonhöhe bringt, das ist mehr, als man gutwillig erträgt, und nicht blos die Bachianer werden das monoton nennen, trotz der sonst anmuthig variirten Figurirung und der schönen Augmentation am Schlusse. — Die bequeme Spielbarkeit, die zwar Uebung, aber nicht ungewöhnliche Kräfte erfordert, wird diesem Werke die Ehre der zweiten Ausgabe erworben haben. Es wäre gut, wenn das öfter auf dem Titel bemerkt würde, aber — wohlgemerkt! nicht ohne Jahreszahl.

Das zweite Präludium ist weniger geistlich als das erste, aber wohlklingend und mit klangvollen Orgeleffecten. Unangenehm sind die zahlreichen Octavengänge, die nun einmal bei neueren Organisten beliebt geworden, aber trotz Hesse's Vorgang (vgl. Deutsche M.-Ztg. 1861 Nr. 41 S. 323) doch orgelwidrig sind und bleiben; es ist ein rein clavierhaftes Gerassel, das wohl das Getöse mehrt, aber nicht den Sinn nährt. Die Altmeister meinten, dergleichen lasse sich durch Registriren erreichen, und so meinen wir auch. Zumal wenn bei vollem Werke, z. B. S. 6, Mixturen gebraucht werden, so wirken die 2-, 3- oder 4-stimmig durch Hände und Füsse gespielten Octaven recht widrig, mindestens kalt und fremdartig. Uebrigens ist das Thema des zweiten Präludiums rhythmisch klar durchgeführt; nicht so das Fugenthema, dessen dritter Stimm-Einsatz stockend klingt (S. 6 Z. 5): man möchte den Einsatz beim 8. statt 9. Takte hören, mit gelinder Aenderung der übrigen Stimmen. Die Construction der Harmonie ist in sonderbarer, fast unlogischer Folge der Tonarten so disponirt: I. V. I. V. ‖ I. VI. VI. IV. (S. 7, 3, 3 mit der unangenehmen Wendung zum Tritonus in der Melodie) III. ‖ V. I. I. V. II, Schluss unisono mit Händen und Füssen



Sehr lieblich und geistvoll ist das dritte Präludium Adagio $\frac{3}{4}$ Fis-moll; das Fugenthema:



ist gut behandelt, trotz der chromatischen Moll-Anlage nicht ausschweifend in der Modulation, klar und klangvoll, mit zierlichen Engführungen, Terzengängen, Umkehrungen geschmückt, voll milder Zärtlichkeit des Gesangs. Gegen die ächte Fugenpraxis ist der freie Eintritt der fünften und sechsten Stimme neben die Vierstimmigkeit S. 13; doch da es nicht gewaltthätig geschieht, sondern in natürlicher Steigerung zu vollstimmigem Schlusse, der hier auch rhythmisch gesättigter erscheint, als bei den meisten Neueren, so mag man diese Abweichung dem modernen Geiste zu gute halten.

Die Phantasie Op. 6 über »Christ ist erstanden« zeigt ebenfalls schöne Gaben, doch hat das Phantastische über die Einheitlichkeit den Sieg davongetragen. Der erste Satz beginnt sinngemäss in dunkler Tiefe, hält sich an S. Scheidt's und S. Bach's Muster der Zeilen-Fugirung, bewegt sich theilweis in altkirchlichen Tongängen, übrigens zwanglos in moderne Chromatik hinübergleitend. Wir bedauern, dass nicht die älteste Form der Melodie durchgehalten, sondern die zweite Strophenhälfte nach heutiger Art gesungen ist, was der ersten Hälfte gewissermaassen entgegen stimmt; ausserdem vermissen wir die antike Klarheit des Fortschritts, welche Bach streng innehält durch jedesmal einstimmigen Ansatz der neuen Zeile, womit das Fugenhafte an Helligkeit gewinnt. Dennoch wirkt dieser erste Satz ernst und feierlich; er ist der beste der vier Sätze und scheint uns der kirchlichste von Brosig's Orgelsätzen überhaupt. — Das zweite sehr bewegliche Stück, Fuge in G-moll, ist ein Zwischenspiel ohne allen Anklang an das gewaltige Hauptthema des Ganzen; dazu kommt, dass wiederum mit plumpen Octaven sogar in ganzen Accordschichten herum claviéret wird, z. B. S. 6 Z. 3—4, worauf dann der tänzerliche Schluss S. 7, 4 nicht mehr überrascht. — Mit dem dritten Stück, Choral sanft manualiter vorgetragen, kehren wir zum Grundthema und Grundton zurück; es ist kräftigen Ausdrucks, ungeachtet des sanften Spielvortrags, und könnte wohl vollere Stimmen ertragen. — Das Finale, in freien Nachahmungsfiguren gehalten, aus dem Thema der Schlussworte »Alleluja, des sollen wir alle froh sein, Kyrie eleis« entwickelt, hat wiederum sehr bewegliche Stimmung, zwischen welche die Sangmelodie in vierfach vergrösserten Noten hinein tönt; ob hier der mit Worten übergeschriebene wirkliche Gesang in das bunte Instrumental verflochten so herrlich wirken werde, wie in Bach's ähnlichen Sätzen, möchten wir bezweifeln.

Die Prä- und Postludien Op. 11 sind Etuden für Anfänger und Geübtere. Das erste, sehr modern sentimental, enthält singbare Themen, einige Octaven nebst anderen Spielkünsten, wenig Erbauung; das zweite, milder und einfacher, in klarer Stimmführung, wird Theilnahme erregen; das dritte ist kunstvoller angelegt, bedeutsamer, doch nicht kirchenmässiger als die übrigen. — Recht widerwärtig tönen die Octaven am Schlusse von Nr. 4, welches sonst musikalisch nicht werthlos ist. Höheren Flug nimmt Nr. 5, ein Parade-Prachtstück in Ritter's und Töpfer's Stil, aber weit inhaltreicher und belebender als diese.

(Schluss folgt.)

Pariser Briefe

von Charles Beauquier.

III.

Da man schon aus der Liszt'schen Messe ein musikalisches Ereigniss gemacht hat, so muss ich Ihnen doch etwas weitläufiger darüber schreiben. Jedes Jahr wird von den vereinig-

*) *d. c.* = *dux, comes* = Führer, Gefährte.

ten Schülern in St. Eustache eine Messe aufgeführt, bei welcher Gelegenheit meistens Werke moderner französischer Componisten, wie Ambroise Thomas, Gounod, Camille Schubert, Massé vorgeführt werden. Der Ertrag dieser Aufführungen fliesst in die Hülfscasse und ist gewöhnlich ziemlich unbedeutend, aber doch genügend. Die Anwesenheit Liszt's in Paris hat den Unternehmern dieser musikalischen Feierlichkeit die Idee eingegeben, den Ruf und das Ansehen, die der berühmte Pianist in der Pariser Welt geniesst, zu benutzen, um in diesem Jahr eine starke Anziehungskraft daraus zu gewinnen, und man hat demnach den Componisten um Erlaubniss gebeten, die von ihm zur Einweihung der Graner Domkirche componirte Messe aufführen zu dürfen. Liszt, der die Gelübde der Zurückgezogenheit und Demuth auf seine eigene Art auslegt, der sich seit seiner Ankunft in Paris in den weiblichen Zirkeln wie ein Abbé des 18. Jahrhundert umhertreibt, und unter dessen Kutte die Spitze des ungarischen Säbels hervorlugt, hütete sich wohl, diesen Antrag abzulehnen, und so konnten wir mit der apokalyptischen Musik dieses Autors Bekanntschaft machen.

Liszt ist ein merkwürdiger Virtuose, den seine glänzenden Erfolge berauscht haben. Welchen Geschmack und welche Achtung vor den allgemeinen Principien der Kunst kann man von einem Musiker erwarten, der im 9. Jahre improvisirte und eine Oper schrieb, später als mystischer Davenport Europa durchzog, den die Frauen vergötterten wie eine Incarnation von Dante, und der auch auf den friedlichen Wegen der Kunst mit seinem Säbel klappert. Liszt gehört zu der grossen Familie der Barnum, und wie er früher seine Hände in Gyps abgiessen liess, so möchte er jetzt gern seinen Kopf abformen lassen, aus dem die Graner Messe und das Oratorium »Die heilige Elisabeth« entsprungen sind.

Wie es scheint, glaubte Liszt, dass, um eine Messe schön in Musik zu setzen, es hinreiche, von einem starken religiösen Gefühl belebt zu sein, und da er schon seit längerer Zeit Anfällen von Mysticismus unterworfen war, hielt er sich in der nöthigen geistigen Verfassung, um an's Werk zu gehen. Es ist dies ein häufig vorkommender Irrthum, dem viele Menschen und unglücklicher Weise eine gewisse Classe von Künstlern unterworfen sind. Ich habe mich immer gefragt, was der Glaubenseifer, die lebendige Erkenntniss der Eitelkeiten dieser Welt und die Sehnsucht nach dem ruhigen reinen Leben der Seligen mit den musikalischen Formen, den Tonverbindungen und Klangwirkungen zu thun haben. Wer darf ernsthaft behaupten, dass der geistliche Mysticismus, das Dogma, die religiöse Grundlehre in der Musik ausgedrückt werden können, dass man z. B. ein Credo componiren könne, welches Jeder für ein Credo nehmen müsse, auch wenn die Worte wegfielen? Und doch hat Abbé Liszt eine solche Sisyphusarbeit unternommen, und die ganze Schule von Berlioz, Wagner und Liszt lässt sich auf so unmögliche Wege unbeirrt ein, wohin ihr die Masse des Volks freilich nicht folgen kann. Die Schule vermochte daher auch nur dann und dort zu einer gewissen Popularität zu gelangen, wenn und wo sie sich von ihren absurden Theorien entfernte. Die Graner Messe kann als ein neuer Beweis für die Ohnmacht der malenden Programmmusik angesehen werden. Man wird nie irgend ein Motiv zu musikalischer Befriedigung ausgeführt und entwickelt finden, auch giebt es hier keine eigentlichen Themas, höchstens hört man einige unbestimmte nebelhafte Phrasen, welche der Tonsetzer in der sonderbarsten Weise zu bearbeiten sich anstrengt und mit Harmonie zudeckt, so dass die melodischen Elemente unter dem Ueberfluss der Nebendinge verschwinden. Niemals findet sich ein architektonischer Bau, immer nur sind es kleine Phrasen, die, verstümmelt unter einander gehackt, wie ein Haufen unförmlicher, aus einem Topf geschütteter Reste erscheinen. Und wie könnte es anders sein, wenn der Componist sich vornimmt, so genau wie möglich den verschiedenen Wendungen der liturgischen Worte zu folgen? Wie kann z. B. im Credo, wo so viele verschiedene Dinge durch Worte ausgedrückt sind, wenn man jedem Einzelnen einen besonderen Ausdruck geben will, etwas anderes entstehen, als ein ungeheuerliches und unverständliches Chaos? Und das ist es, was unserem ungarischen Componisten gerade begegnete: Sein Credo kann gewiss als das übelste Stück seiner Messe bezeichnet werden. Wer jedes Wort des Textes verfolgt, wird wohl finden, dass Liszt die Musik immer dem Sinn der Worte anpasst, dass er traurig, trüb, verzweifelt, begeistert scheint je nach den verschiedenen Gedanken, dass der Schlag des Tamtam im Crucifixus etwas Bedeutsames habe; aber er wird eingestehen, dass dies Alles mit dem musikalischen Genuss nichts gemein hat, und dass alle diese kalten Allegorien nur Ermüdung und Langweile nach sich ziehen. Diese ganze philosophische Musik ist, wie man es vom Weg zur Hölle sagt, mit guten Vorsätzen gepflastert.

Ich möchte kein definitives Urtheil über ein Werk von solcher Ausdehnung fällen, das ich nur einmal gehört habe und das von Chorknaben ziemlich armselig ausgeführt wurde, die im Allgemeinen wenig von Musik verstehen und für welche diese Messe wie eine chinesische Fabel gewesen sein mag, die man von einem Jungen von 10 Jahren hersagen liess. Das *Kyrie* schien mir noch am bedeutendsten, wenigstens in einzelnen Stellen; auch das *Agnus Dei*, soviel ich mich dessen erinnere, war menschlicher und musikalischer als das Uebrige. Zuweilen habe ich grossartige Orchester-Effecte vernommen, manche Ideen, von denen ich nur bedauern musste, dass sie unterbrochen wurden, wie um das Ohr zu foppen; aber das ist auch so ziemlich Alles, was ich trotz meiner Anstrengungen von Eindrücken über diese Messe behalten habe. Ich gestehe, dass mich am meisten die Improvisationen auf der Orgel anzogen, nicht als ob ich sagen wollte, dass sie sehr bedeutend gewesen wären, aber wenigstens war es mögliche Musik; sie machten mir den Eindruck eines erfrischenden Getränks nach stark gepfefferten Gerichten. Die Nationalgarde, welche unter Waffen der Aufführung beiwohnte, schien meiner Meinung gewesen zu sein; denn bei der Wandlung, während der schönsten Musik, schlugen ihre Tambours einen fürchterlichen Wirbel, der mich unwillkührlich an das berüchtigte Trommeln Santerre's erinnerte, mit welchem er die Stimme Ludwig's XVI. auf dem Schaffot zudecken liess. Wenn ich freilich bedenke, dass durch diese Messe 45000 Frcs. in die Hülfscasse der Schulen einflossen, so fühle ich nicht den Muth, sie weiter zu kritisiren.

In den Salons, die oft eben so wenig unterrichtet sind wie die Massen, fährt der ungarische Abbé fort, der Löwe des Tages zu sein. Er improvisirt am Clavier Legenden der Heiligen, die er halb spricht, halb spielt. Liszt geht z. B. an's Clavier und sagt: »Legende des heiligen Franciscus. Der Heilige ist in einem Schiff auf dem Meer von seinen Jüngern umringt.« Dann spielt Liszt etwas, was das Meer vorstellen soll. Aber wo bleibt die Beschreibung des Schiffs und der Jünger? — Dann kommt das unvermeidliche Gewitter, und die ebenso unvermeidliche Aufheiterung des Wetters, gefolgt von dem obligaten Dankgebet zu Gott dafür, dass er die Wellen beschwichtigt hat. Sofort ist die kurzsichtige Aristokratie der Vorstadt St. Germain vollkommen überzeugt, dass die Musik Alles auszudrücken vermag!

Berichte.

Aus Holland. (Schluss.) Seitdem der letzte Jahresbericht erschienen ist, haben die Abtheilungen ihre Wirksamkeit in gewohnter lebhafter Weise für diesen Winter fortge-

setzt und einige Aufführungen vorbereitet oder gegeben, die theilweise auch schon in dieser Zeitung in kurzen Berichten erwähnt worden sind und über die wir schliesslich noch Einiges anführen wollen. Amsterdam, wo die Abtheilung leider, ungenügender Theilnahme wegen, die Volksconcerte vorläufig hat aufgeben müssen, gab im December v. J. Händel's Messias, unter Mitwirkung der oben schon erwähnten Damen Offermans und Collin, des Tenors Wolters aus Braunschweig und des Bassisten Behr, früher an der Oper in Rotterdam, jetzt in Cöln. Das Ensemble war, im Ganzen genommen, diesmal nicht so gelungen, als man es unter Verhulst's trefflicher Leitung sonst gewohnt ist, was aber mehr den für das grossartige Werk ungenügenden zu schwachen Chorkräften zuzuschreiben war. Diese Abtheilung bereitet sich indessen zu einer zweiten Winter-Aufführung vor, der umsomehr mit Interesse entgegen gesehen wird, weil man u. A. (zum ersten Mal in Holland) einiges aus Schumann's Faust-Musik zu Gehör bringen will. Dem Vernehmen nach soll auch Rotterdam die Absicht haben, Letztere aufzuführen, wir hoffen aber nicht theilweise, sondern im Ganzen, da man durch fragmentarische Vorführung das bedeutende Werk nicht im gehörigen Zusammenhang kennen und schätzen lernen kann. Die in diesen Blättern bereits erwähnte Aufführung der Bach'schen Suite (D-dur) und vom Händel'schen Alexanderfest in Rotterdam war im Ganzen ausgezeichnet und hat W. Bargiel, der früher hier nur als Orchester-Dirigent aufgetreten war, als fester, gewandter und energischer Director einer grossen Masse, in vortheilhafter Weise dem Publicum sich vorgeführt. Frl. Weyringer, eine sehr liebenswürdige und vor Allem ächt musikalische Sängerin, eine jetzige Hauptstütze unserer deutschen Oper, und die Herren Schneider und Bletzacher erfüllten ihre Aufgabe als Solisten in würdiger Weise. Das frische melodiöse Stück von Bach verfehlte theilweise seinen Eindruck durch die nicht ganz genügende Ausführung — oder eigentlich Besetzung — der Trompeten; die Bach'schen Instrumente sind aber jedenfalls schwer zu ersetzen. (Eine nach Mendelssohn'scher Einrichtung von Herrn Concertmeister F. David erst kürzlich herausgegebene Bearbeitung dieser Suite [Leipzig, B. Senff] ist vollkommen geeignet, jene Schwierigkeiten zu beseitigen. D. Red.) Wir bedauern es, wenn diese so schöne Composition nicht so durchschlägt, wie sie es sonst kann und muss. Wenn in einem früheren Bericht gesagt wurde, dass das Alexanderfest Manchem eine ganz andere als die bisherige Meinung von Händel beigebracht habe, so ist das insofern richtig, als man den Componisten diesmal in einem anderen, weniger streng-ernsten Genre hat kennen lernen; übrigens war Händel hier schon durch frühere Aufführungen von verschiedenen seiner grossartigsten Schöpfungen: Israel, Messias, Josua, Samson, Athalia, mehr bekannt und bewundert, als in manchen andern Städten Hollands, wo man noch immer, selbst bei den musikalisch Gebildetsten, gegen Bach und Händel nicht frei von Vorurtheilen ist. Es ist gewiss eine erste Pflicht des Vereins und seiner Vorsteher, diesem Vorurtheil in kräftigster Weise entgegen zu arbeiten. Was Bach betrifft, hat man noch immer viel, ja fast alles nachzuholen. Welche holländische Stadt wird die erste sein, die den Muth hat, die Matthäus-Passion aufzuführen, die hier noch ein verschlossenes Heiligthum ist? Man versuche, aber in würdiger Weise, es aufzuschliessen, und wir sind überzeugt, dass man auch in Holland, wo der Sinn für alles Grossartige, Erhabene in der Kunst in reichem Maasse vorhanden ist, dafür Empfänglichkeit und Bewunderung zeigen wird. Schliesslich erwähnen wir die durch die Abtheilung des Vereins im Haag am 13. Februar d. J. gegebene erste und interessante Aufführung. Das Hauptstück dieses Abends war eine neue Composition für Chor, Soli und Orchester, auf Schiller's Lied »Von der Glocke«, von dem Dirigenten W. F. G. Nicolai. Wir erlauben uns nach einmaligem Anhören eines so umfassenden, ausführlichen Werkes natürlich kein Urtheil, geben aber blos einige Bemerkungen nach dem Eindruck dieser mit Aufmerksamkeit verfolgten Aufführung. Es gehörte unzweifelbar ein aussergewöhnlicher Muth dazu, gerade dieses Gedicht zur musikalischen Bearbeitung zu wählen, weil es neben grossen Vorzügen in dieser Hinsicht auch bedeutende Schwierigkeiten bietet. Die Concurrenz mit andern Componisten desselben Gedichts hat Herr Nicolai wohl weniger zu befürchten; Romberg's Werk ist aus der Mode gekommen und andere Compositionen auf die Glocke sind hier nicht bekannt. Aber der Umfang der Dichtung brachte andere Schwierigkeiten und gerade diesen hat Nicolai mehr oder weniger unterliegen müssen. Hätte er, besonders in den Solostücken, mehr die Recitativform benutzt, er würde manche Länge umgangen haben; jedenfalls wird der Effect seiner Composition, deren Ausführung dreiviertel eines gewöhnlichen Concertabends (mehr wie zwei Stunden) in Anspruch nimmt, durch einige Kürzungen gewinnen, die er um so leichter anbringen kann, als das Stück noch nicht gedruckt ist. Seine Arbeit ist übrigens die eines gediegenen, gewandten Musikers, sie hat sehr hübsche, tief gefühlte und schön klingende Nummern, besonders im letzten Theil. Die Chöre sind durchgängig sehr schwierig, was stellenweise bemerkbar war, obgleich sie mit Fleiss einstudirt waren und in gleicher Weise gesungen wurden; auch die Orchestrirung hat hübsche Züge und ist mit Gewandtheit behandelt. Die Königin, der Erbprinz nebst andern Mitgliedern der königl. Familie waren bei der Aufführung zugegen, und der Saal war bis auf den letzten Platz gefüllt. Die Damen Offermans und Collin und die Herren Schneider und Carl Hill, welche die Soli gesungen hatten, traten im zweiten Theil des Concerts mit einigen Solostücken (Arien von Stradella, Heinze und Mendelssohn) auf; zum Schluss hörte man die frische Composition: »Mirjams Siegesgesang« für Sopran-Solo, Chor und Orchester von Franz Schubert, mit Instrumentirung von J. A. van Eyken in Elberfeld. — Nun will ich meinen schon zu ausführlichen Maidenspeech in Ihrem Blatte beschliessen. Später etwas mehr Locales über Concerte, Kammermusik und Oper.

Nachrichten.

Fr. Schubert's Es-Messe, am Charsamstag in einem Concert des Stern'schen Gesang-Vereins in Berlin (nebst Cherubini's Requiem) zur Aufführung gebracht, wird von der dortigen Kritik übereinstimmend dahin beurtheilt, dass sie ein Werk voll grosser musikalischer Schönheiten sei, wenn sie auch als eine Kirchenmusik im strengern Sinne nicht betrachtet werden dürfe. — Ebendaselbst wurde in einer Symphonie-Soirée der königl. Capelle R. Wagner's Vorspiel zu Tristan und Isolde aufgeführt und vom Publicum mit Entschiedenheit zurückgewiesen.

Folgende ausgezeichnete Musikwerke wurden in der Allerheiligen-Hofcapelle zu München (Director Herr Fr. Wüllner) zu den feierlichen Fest-Gottesdiensten zu Weihnachten und Ostern aufgeführt: Missa *»Aeterna Christi munera«* von Palestrina, Graduale *»Prope est Dominus«* von Ett, Offertorium *»Ave Maria«* von Arcadelt, Messe für Solostimmen und Chor von Fr. Wüllner, Graduale *»Exultandi tempus est«* (5stimmig) von Sale, Offertorium *»Hodie Christus natus est«* (doppelchörig) von Palestrina, Missa *»Assumta est Maria«* (a 6) von Palestrina, Graduale *»Sederunt principes«* von Aiblinger, Offertorium *»Lapidabant Stephanum«* (a 5) von Palestrina, Missa von Gosswinus (1576), *Te Deum* für 2 Chöre von Allegri, Missa *»Vidi speciosam«* 6stimmig von Vittoria, Graduale *»Super flumina«* 4stimmig von Orlando di Lasso, Passio mit Responsorien von G. A. Bernabei, Offertorium *»Stabat mater«* 2chörig von Palestrina, Matutin mit Responsorien von Palestrina, Benedictus von F. Lachner, Graduale *»Christus factus est«* 4stimmig von Palestrina, Offertorium *»Fratres ego enim«* 2chörig von Palestrina, Matutin mit Responsorien von Palestrina, Benedictus von Jac. Handl (Gallus), Miserere für 2 Chöre von Leonardo Leo, Passio mit Responsorien von G. A. Bernabei, *Popule meus* von Vittoria, Adoramus 4stimmig von Rosselli, *Vexilla regis* von Ett, Benedictus von F. Lachner, *Stabat mater* für Chor, Soli und Orchester von

Astorga, Kyrie (Choral), Gloria, Sanctus und Benedictus von Stuntz, Laudate Dominum und Magnificat von Aiblinger, Auferstehungs-Procession mit *Pange lingua* von Ett, Missa für Chor und Soli von Hauptmann, Graduale »*Haec dies*« 8stimmig von Nanini, Offertorium »*Terra tremuit*« 2chorig von P. Cannicciari, Missa »*Hodie Christus*« 2chörig von Palestrina.

London. Die Popular-Concerte haben ihre Saison geschlossen. Im vorletzten Concert spielte Joachim Mozart's Divertimento für Streichquartett und zwei Hörner, und mit Arabella Goddard (welche auch »musikalische Skizzen« von St. Bennett vortrug) Mendelssohn's Fmoll-Quartett. Im letzten Concert, das auch der Prinz und die Prinzessin von Wales besuchten, traten Joachim, Hallé und Santley mit erlesenen früheren Stücken auf. — In der Charwoche gab die *National Choral Society* drei ganze grosse oratorische Werke in Exeter Hall: am Montag »Messias«, am Dienstag »Elias« und am Donnerstag die »Schöpfung«. — St. Bennett hat die Einladung angenommen, für das nächstjährige Birminghamer Musikfest ein neues grösseres Werk zu schreiben.

Ueber ein Concert Clara Schumann's in Linz schreibt man der Augsb. Allg. Ztg. u. A.: Wenn ihr Spiel das schönste Maass hält, nie über das Menschliche hinausstrebt, um in das Dämonische zu verfallen, keine verzückten Faxen ausführt, nicht in zuckersüssen Brei zerfliesst, nie sentimentaler wird als das Gefühl, so hat man sich auch der natürlichen anspruchslosen Haltung der Künstlerin zu erfreuen, die nach all dem Modegeschnatter und weltschmerzlichen Virtuosenthum einen Eindruck macht, als wenn Iphigenie »hinaus in des Haines rege Wipfel trete«. Der Saal war gedrängt voll, stiller Genuss auf allen Gesichtern. Sie spielte kein einziges sogenanntes Concertstück: die Dmoll-Sonate von Beethoven, mehrere kleine Sachen von Schumann, Hiller, Mendelssohn, lauter Stücke, die man früher gehört hat, und die, von ihrer Hand gespielt, wie verklärt und doch bekannt durch das Ohr in das Herz drangen.

Carlsruher Musikaufführungen: Am 28. Febr. zweites Abonnementconcert der grossherzogl. Hof-Kirchenmusik mit folgendem Programm: Präludium und Fuge in D-dur für die Orgel von S. Bach (Herr Hoforganist Barner); zwei Chöre a capella von Pitoni und Gallus; Sopran-Arie von J. B. Martini; 6stimmiges Crucifixus von Lotti; 4händige Phantasie für Orgel von Mozart (die Herren Barner und Giehne); *Misericordias Domini* für Doppelchor von F. Durante; Passionsmotette von F. Kücken; Duett auf den 42. Psalm von Marcello; *Regina coeli* von Caldara; der 23. Psalm für weibliche Stimmen von F. Schubert; Choral-Vorspiel von S. Bach (Herr Barner); der 43. Psalm für 8stimmigen Chor von Mendelssohn. — Am 7. März drittes Concert des Cäcilien-Vereins mit folgendem Programm: Litanei von Mozart; Arie aus »Elias« von Mendelssohn (Frau Braunhofer); Alt-Arie aus dem »Messias« (Frl. Bürcklin); »Comala« von Gade.

S. Bach's Matthäus-Passion kam am 4. März in Giessen zur Aufführung.

In Meissen wurde am Charfreitag Händel's »Jephta«, in Zwickau an demselben Tage Mozart's Requiem, in Freiberg am Chardienstag Mendelssohn's »Athalia« aufgeführt.

Fél. David's Oper »Herkulanum« ist in St. Petersburg mit durchgreifendem Erfolg gegeben worden. — Der Kaiser von Russland hat dem Componisten der russischen Oper »Rogueda« Soroff eine lebenslängliche Pension von 1200 und ein Geschenk von 2000 Rubeln anweisen lassen.

Frl. Stehle gab zu Mannheim, unter Zuzug vieler Fremden bis von Karlsruhe herab, vier Gastdarstellungen (Glöcklein des Eremiten, Afrikanerin, Tannhäuser, Gounod's Faust — sic!) und erregte durch genial lebendige Verbindung von Spiel und Gesang ein unerhörtes Furore.

Friedr. Schneider's Oratorium »Das Weltgericht« kam am 23. März in Mainz durch die vereinigten »Liedertafel« und »Damen-Gesangverein« unter Leitung von Friedr. Lux zu sehr gelungener Aufführung.

In der Augsb. Allgemeinen Zeitung wurde in einem Augsburger Musikberichte ein angedruckter »Lobgesang des Zacharias« von J. M. Keller (1800—1865) als ein sehr bedeutendes Kirchenstück im a capella-Stil hervorgehoben und der Wunsch ausgesprochen, dass sich ein Verleger für dasselbe finden möchte.

In Italien ist ein neuer Tenorist Vitturini aufgetaucht, der in Bologna, Florenz etc. Sensation erregte und den Sommer für Neapel engagirt ist.

Aus dem Nachlasse von A. Ulibischeff sollen, nach einer Mittheilung in Nr. 9 des »Magazin für die Lit. d. Ausl.« demnächst Briefe und interessante kleinere Schriften veröffentlicht werden. Das genannte Blatt bringt als Probestück eine poetisch begeisterte Schilderung der Beethoven'schen Cis moll- *vulgo* Mondschein-Sonate.

Das Modell des Schubert-Monuments, welches der Wiener Männergesang-Verein im Wiener Stadtparke errichten lässt, wird soeben von dem dortigen Bildhauer Vincenz Pilz gefertigt. Schubert wird in demselben in idealer Auffassung und antiker Gewandung dargestellt, das Piedestal ist von einer Sängergruppe umgeben, welchen eine ideale Frauengestalt Siegeskränze darreicht.

Das Münchener Conservatorium, das R. Wagner vor nun fast Jahresfrist eingerissen, um an dessen Statte eine Opernschule nach seinen Principien zu errichten, hat Hoffnung, unter H. v. Bülow reorganisirt zu werden. So berichtet ein Wagner-Freund mit längerem Plaidoyer in der Augsb. A. Ztg.

Molique gedenkt England für immer zu verlassen, um in der Nähe Münchens seine Tage zu beschliessen.

Beethoven's Briefe, nach den Sammlungen von Nohl und Köchel, erschienen in englischer Uebersetzung (2 Bände mit Portrait) von der Wittwe des Componisten Wallace. Hoffentlich wird die Dame solch grobe Schnitzer vermieden haben, wie sie in ihrer Uebersetzung der Mendelssohn'schen Briefe zahlreich unterliefen.

Die Schlesinger'sche Musikhandlung in Berlin hat eine »neue kritisch revidirte Pracht-Ausgabe« der Euryanthe-Partitur veranstaltet und bietet dieselbe bis zum 1. Mai zum Subscriptionspreise von 10 Thlrn. an. Nach diesem Termine tritt der Ladenpreis von 15 Thlrn. ein.

Angelika Schlüter geb. Romberg, einzige Schwester des berühmten Cellisten Bernhard Romberg und Base des Componisten der Schiller'schen Glocke Andreas Romberg, bis gegen Ende ihrer 50er Jahre geschätzte Sängerin der Domcapelle, starb zu Münster am 16. März, 91 Jahre alt.

Leipzig. Die hiesige Musik-Gesellschaft »Klapperkasten« veranstaltete am 1. April ein Concert »zum Abschied des Vereinsmitgliedes Herrn Louis Lübeck«, dessen Programm folgende Musikstücke enthielt: Ouverture zu Ruy Blas von Mendelssohn, erster Satz des Violoncell-Concerts von Molique (Herr Lübeck), Arie aus der Schöpfung (Herr Rebling), Concert für drei Claviere von S. Bach, Lieder von Schubert und Schumann (Herr Schild), Adagio aus dem Clarinett-Concert von Mozart (Herr Landgraf), Lied aus »Prinz Eugen« von G. Schmidt (Herr Schild), zwei Stücke für Violoncell von Porgolese und S. Bach (Herr Lübeck), Ouverture zu »Wilhelm Tell« von Rossini.

— Der Gesangverein Orpheus brachte am 4. April für die Angehörigen seiner Mitglieder eine Aufführung (am Clavier) von Spohr's Oratorium »Der Fall Babylons«.

— Am Stadttheater gastirte in diesen Tagen der Tenorist Herr Wachtel, der das Publicum durch seine herrlichen Stimmmittel wie schönen Vortrag über die Maassen entzückte.

Bibliographie.

Merkel, Dr. C. L., Physiologie der menschlichen Sprache. Mit eingedruckten Holzschnitten, lithographirten Tafeln, Noten und Sprachlauttabellen. Leipzig, O. Wigand.

Schletterer, H. M., Uebersichtliche Darstellung der Geschichte der kirchlichen Dichtung und geistlichen Musik. Nördlingen, C. H. Beck.

Zauberflöte, Die. Text-Erläuterungen für alle Verehrer Mozart's. Nebst dem vollständigen Text der Zauberflöte. Leipzig, Th. Lissner. gr. 8. 10 Ngr.

R. Wagner als König. Schonungslose Enthüllung der geheimen Verschwörung zur Ausführung seines unglaublich verwegenen Planes. Augsburg, Jänicke. gr. 8. 4 Ngr.

Miscellen.

Mendelssohn-Paralipomenon.

Das »Magazin für die Lit. des Ausl.« veröffentlicht in Nr. 4 d. J. einen bisher ungedruckten Brief Felix Mendelssohn's an seinen Oheim Joseph (ältesten Sohn des Philosophen Moses Mendelssohn), anlässlich einer von diesem gewünschten Uebersetzung einiger italienischen Gedichte von und über Dante. Mendelssohn schreibt in diesem, Leipzig, den 20. Februar 1840 datirten, Briefe u. A.: »Ich hatte früher einen Versuch gemacht, die bewussten Sonette zu übersetzen, aber eine solche Menge Haare darin gefunden, dass ich mit dem ersten nicht einmal zu Stande kam, und von einer Uebersetzung in Prosa konnte natürlich nicht die Rede sein, da Du sie in einer halben Stunde hättest machen und zehnmal besser machen können, als ich. So hatte ich eine ordentliche Scheu, die Papiere wieder vorzunehmen, bis ich in den vorigen Wochen, wo ich so entsetzlich viel öffentlich zu spielen, zu dirigiren und zu probiren hatte, dass ich zu Hause keine Musik machen konnte und mochte, mich wieder daran

begab, und mir vornahm, ich wollte ein Sonett machen lernen, und wär's auch noch so schwer. So habe ich denn wirklich am Ende gesehen, dass es keine Hexerei ist, und dass auch darin, wie in den andern Dingen, die eigentliche Schwierigkeit nicht in dem Machen, was man mit der Zeit lernen könnte, sondern in dem Gutmachen liegt, das aber nicht zu üben und nicht zu lernen ist.«

Die beigefügten Uebersetzungen (ein Sonett und ein Epigramm von Dante, drei Sonette Boccaccio's an den Geist Dante's und zwei andere Gedichte) geben in ihrer correcten, anmuthig glatten Form einen weiteren Beleg für die wunderbare geistige Beweglichkeit des Mannes, der schon als Jüngling — wie zum Zeugniss der *cum laude* absolvirten Lateinstudien — die Andria des Terenz metrisch verdeutschte und als »übersetzt von F...« durch seinen Lehrer Heyse (Berlin 1826) herausgeben liess. So bieten auch obige Sonette einen neuen Beitrag zur Schätzung jenes liebenswürdigen Geistes, der — in Jugendspiel und Erholung dem Gelehrten nacheifernd — sich überall, und wären es noch so entlegene Zeiten und Länder, mit edlem Menschenthum innerlich verwandt und dort heimisch fühlte.

Berichtigung.

In Betreff der letzten Aufführung der Passionsmusik von Bach in der Thomaskirche haben wir zu berichtigen, dass nicht Herr Richter, sondern Herr Gitt die kleineren Bass-Soli gesungen hat.

Briefkasten der Redaction.

S. in *C.* Wir haben aus L. keine Mittheilungen mehr zu erwarten. Ihre übrigen Beiträge werden jetzt, wo die dringenden Berichte allmälig aufhören, bald an die Reihe kommen. Uebrigens wird es uns überhaupt schwer, die zahlreichen Beiträge zu bewältigen und alle Herren Mitarbeiter müssen sich daher in Geduld fassen. — *N.* in *W.* Die Briefe gehen an Sie ab. — *W.* in *M.* Ihre freundliche Anfrage können wir nur mit einem »vielleicht« beantworten. — J in *M.* Sehr bedauerlich für uns! Nächstens brieflich mehr. — *v. Br.* in *P.* Erhalten; nächstens mehr.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 18. April 1866. **Nr. 16.** I. Jahrgang.

Künstlerconcerte in früherer Zeit.

Von Dr. Ed. Hanslick.

I.

Die Stellung der Virtuosen im vorigen Jahrhundert hatte in künstlerischer wie in socialer Beziehung vieles Eigenthümliche und von den gegenwärtigen Zuständen sehr Verschiedene.

Der wichtigste Unterschied ist, dass die reisenden Virtuosen von ehedem keine organisirte Oeffentlichkeit, kein Publicum in unserem Sinne vorfanden, welches für die Instrumentalmusik ein tieferes Interesse gehegt und in klingender Münze bethätigt hätte. Der Mangel an einem »grossen Publicum«, auf welches der Künstler zählen und das hinreichen konnte, seine Leistungen zu lohnen, fiel natürlich scharf zusammen mit der ungemeinen Wichtigkeit der Höfe und der Aristokratie für den Virtuosen. Es lag im Charakter jener patriarchalischen Zeit der Musik, dass die Fürsten und Edelleute für die Tonkünstler sorgen mussten; waren letztere doch vornehmlich für das Amüsement der ersteren vorhanden. Dieser feudale Kunstzustand hielt nicht nur die bei einem Magnaten engagirten Musiker und Componisten, sondern auch die »reisenden Künstler« in einem gewissen unterthänigen Lebensverband mit den Grossen. Wenn ein Virtuose sich auf die Reise machte, so strebte er vor allem darnach, sich bei den Höfen produciren zu dürfen; nur von da erwartete er Ehre und Geld. Hatte er dies Glück erreicht, so verliess er häufig die Stadt, ohne weiter an ein öffentliches Concert zu denken. Verfolgen wir z. B. die ersten Kunstreisen Mozart's, so sehen wir, wie er, oder vielmehr sein weltkundiger Vater überall ambitionirt, vor »Serenissimo« spielen zu dürfen.*) War Serenissimus glücklich ausgenützt oder nicht zugänglich, so lenkte der Virtuose seine Blicke auf die Aristokratie. Es galt für ehrenvoller und einträglicher, mit seiner Kunst dem Grafen N. oder der Fürstin NN. »aufzuwarten«, als seinen Erfolg von der freien Theilnahme der Bevölkerung abhängig zu machen. So thöricht es wäre, derlei in der Zeit begründete Verhältnisse den Künstlern zum Vorwurf zu machen, so schwer wird uns doch heutzutage, jenes unterthänige Umhermusiciren von einem unangenehm bettelhaften Beischmack zu trennen. Man erinnere sich nur der Reise-Erzählungen Fr. Reichhardt's, Gyrowetz', Dittersdorf's u. A.

Später noch, als die musikalische Glorie und Freigebigkeit der Fürstenhöfe und Grafenpaläste stark abgenommen und die Instrumentalmusik in den Hausconcerten des gebildeten Mittelstandes ein Asyl gefunden hatte, war es die Unterstützung einzelner reicher Privatleute, an welche der Virtuos sich zunächst wandte. Wir meinen die Sitte des Subscribirens und Billetabnehmens aus Gefälligkeit. Kam der reisende Künstler in eine grosse Stadt, so liess er sich zuerst in den Häusern der wohlhabendsten Musikliebhaber aufführen, spielte z. B. — um Wiener Namen zu nennen — heute beim Banquier Würth, morgen bei Professor Zizins, übermorgen bei Herrn v. Henikstein u. s. f. Diese Gratisproductionen waren der Fels, auf den er dann seine eigene Kirche baute, d. h. sein öffentliches Concert gab, zu welchem Banquier Würth 20, Prof. Zizius 15 und Hr. v. Henikstein 30 Billete nehmen und bei seinen Bekannten anbringen musste.*)

So schätzbare Musikfreunde hatte in wünschenswerther Anzahl freilich nur eine Grossstadt aufzuweisen, und nicht überall gab es einen van Swieten, der zu Dit-

*) So spielte der junge Mozart auf seiner Kunstreise im Jahre 1763 in Schwetzingen, Ludwigsburg, Nymphenburg (nicht in München!), Coblenz und wo sonst ein grosser oder kleinerer Regent Hofstaat hielt. Auch die Reise nach Paris war vornehmlich auf den französischen Hof gemünzt. (Vgl. Jahn I. S. 42 ff.)

*) Quanz, der berühmte Flötenspieler, erzählt in seiner Selbstbiographie, Händel habe ihm gerathen in England zu bleiben, und Lady Pembrock habe, um ihm noch mehr Lust zu machen, ein Benefiz für ihn veranstalten wollen. Dazu macht Quanz folgende erklärende Bemerkung: »Ein Benefiz in England ist ein öffentliches Concert, welches gemeiniglich auf Veranstaltung einer Person von vornehmem Stande in einem eigentlich dazu bestimmten Hause, einem Virtuosen, der sich darin hören lässt, zum Besten angestellt wird. Der Veranstalter lässt gegen baare Bezahlung Billete zur Erlaubniss des Eintritts austheilen und seine und des Musikus, der sich hören lassen soll, Freunde, bemühen sich um die Wette, deren so viel als möglich unterzubringen. Alles was einkommt ist für den, dem zu Gefallen es angestellt wird, dagegen er aber auch die Kosten trägt.« (Marpurg's Histor. krit. Beyträge I. Band [v. J. 1754] S. 243.)

tersdorf's Academie im Augarten (1786) hundert Billete nahm.

In mittleren und kleinen Städten trat das »Liebhaberconcert« des Orts als idealer Repräsentant sämmtlicher musikliebender Familien an die Stelle jener Privatiers. *)

Mit der Gründung stabiler Dilettanten-Concerte in Deutschland hatte sich ein tieferes Interesse an Instrumentalmusik, also auch an Virtuosenleistungen entfaltet und die Anfänge eines Publicums begannen sich zu kristallisiren. Das Liebhaber-Concert einer Stadt bildete eine Art natürlichen Consulates, bei welchem die reisenden Virtuosen sich meldeten und von dem sie musikalische Hilfeleistung hoffen durften. **) Die Sitte war, dass der Fremde zuerst in dem Dilettantenconcert — gratis oder gegen ein sehr geringes Honorar — sich produciren musste. Dafür stellten ihm für sein eigenes Concert die Dilettanten ihren Saal und ihr Orchester (d. h. sich selbst) zur Verfügung. Beides war dem fahrenden Schüler Apollo's in den meisten Fällen unentbehrlich. Denn einen eigenen Concertsaal fand man (mit Ausnahme der grössten Städte) ebensowenig, als ein zweites ausreichendes Orchester, und ohne Orchester zu concertiren war ehedem und bis in die dreissiger Jahre ein ganz unzulässiger, unerhörter Gedanke. Sich in diesen zwei wichtigsten Punkten versorgt zu wissen, war der grosse Vortheil, der dem reisenden Künstler aus seiner Association mit den Dilettantenvereinen erwuchs. Die Schattenseite hingegen war jenes musikalische *jus primae noctis* der »Liebhaber«, das für die Casse des zeitweilig Leibeigenen meist betrübende Folgen hatte. Nachdem nämlich die Mitglieder des Liebhaberconcerts, d. h. sämmtliche Musikfreunde und Musikfreundinnen der Stadt den Virtuosen in ihrem Abonnementsconcert gratis gehört, gingen sie nicht gern hinein, wenn derselbe sich später für Geld hören liess. Die älteren Musikzeitungen enthalten manchen ergötzlichen Charakter-Zug in dieser Richtung. ***)

Wollte der Virtuose das Dilettantenconcert umgehen, so musste er (wo es anging) seine Zuflucht zum Theater nehmen. Wir sehen in grösseren Städten zu jener Zeit als häufigste, mitunter regelmässige Form des Concertirens das Spielen im Theater, zwischen den Acten des Schauspiels (in vielen Provinzialstädten ist sie es theilweise noch heutzutage). Der Grund dafür liegt einestheils in dem zu Gunsten der Theaterdirectionen allenthalben bestandenen (oder noch bestehenden) Verbote aller selbständigen Abendconcerte, andererseits in dem Mangel eines hinlänglich zahlreichen Publicums. Es währte lange, ehe der Stand des musikliebenden Publicums eine Höhe erreichte, welche Concerte zur Mittagsstunde ermöglicht hat, und noch viel länger währte es, bis das Verbot jeder dem Theater Concurrenz machenden Production fiel und Abendconcerte allgemein bewilligt wurden. In Wien trat diese liberale Phase erst in Folge des Jahres 1848 ein.

Auch Wien bot im vorigen Jahrhundert dem Virtuosen sehr wenig brauchbare Concertlocalitäten. Einen eigenen, speciell für Musik bestimmten Concertsaal besass Wien nicht vor dem Jahr 1830 (Musikvereinssaal). Noch zu Anfang dieses Jahrhunderts war das gesuchteste Asyl des Virtuosen das Theater. Das Burgtheater oder Opernhaus an einem theaterfreien (»Norma«-) Abend zu erhalten, war für jeden Virtuosen ein Gegenstand heissester Sehnsucht. Er war schwer zu erreichen. Für alle Norma-Abende waren die Hoftheater in der Regel im voraus zu Wohlthätigkeitsacademien vergeben, was übrig blieb, war nur durch bedeutende Protection zu erlangen. *) Selbst im »Theater an der Wien« hatte es Schwierigkeiten, weil an Normatagen die Direction selbst Academien zu geben pflegte. Später griffen die Virtuosen auch in Wien zu dem Auskunftsmittel, sich in den Zwischenacten des Schauspiels zu produciren.

Zu Mozart's Zeit und bis in's 19. Jahrhundert hinein hatte der Virtuose also nur die unangenehme Wahl zwischen dem Local zur »Mehlgrube« oder jenem des Hoftraiteurs Jan in der Himmelpfortgasse, beides bescheidene Gasthaussäle. Der Universitätssaal (Aula) und die Redoutensäle, zuletzt der landständische Saal kamen für Concertzwecke erst später in Gebrauch und waren niemals gegen Bezahlung, sondern nur durch besondere Begünstigung und grösstentheils für wohlthätige Zwecke zu erlangen. Noch konnte sich schliesslich der Virtuose einer der bestehenden Concertgesellschaften anschliessen, also der »Tonkünstlersocietät«, welche dem Künstler nur moralisch, nicht pecuniär Vortheil bot, oder dem Dilettantenconcert in der Mehlgrube und im Augarten.

*) In Italien wurden die Concerte (*academie*) meistens von einer geschlossenen Gesellschaft oder durch ein öffentliches Institut gegeben: es wurde kein Eintrittsgeld für den Abend bezahlt, und der Künstler konnte auf keine Einnahme rechnen, als etwa ein von den Unternehmern ihm gezahltes Honorar, das nicht gross ausfallen konnte. (Jahn I. S. 180 Anmerkung; bei Mozart's italienischer Kunstreise 1770.)

**) So rühmt noch Spohr gelegentlich seiner Schweizer Kunstreise (1818): »Diese Musikvereine in den Schweizer Städten sind eine grosse Wohlthat für den reisenden Künstler, denn sie übernehmen sehr willfährig das Arrangement seines Concerts.« (Selbstbiographie I. S. 231 ff.)

***) Das Liebhaberconcert in Stettin (eines der geachtetsten in Deutschland) publicirte im Jahre 1793 folgende Anzeige: »Die Erfahrung, dass reisende Virtuosen fast immer bei ihren hiesigen Concerten Schaden litten (was jedoch unserm Publico nicht ganz zur Last gelegt werden kann, da es oft durch Stümper oder Charlatane hintergangen und misstrauisch gemacht ist), hat uns zu einer neuen Einrichtung gebracht. Der fremde Virtuose erhält ein *douceur* von wenigstens 32 bis 34 Thalern. Dabey macht er freilich kein grosses Glück, hat aber doch 32 Thaler reinen und sichern Gewinn und nicht die geringsten Kosten und kann auf das beste Accompagnement rechnen, was hier zu haben ist.« Doch wird ganz ausgezeichnete Geschicklichkeit erwartet, »weil unser Publicum sein Geld nicht gern unnütz weggiebt und wären's auch nur einige Groschen.« Fremde, noch nicht berühmte Künstler mussten sich daher früher vor dem »Musikclub« hören lassen, der über ihre Zulassung ballotirte. (Berliner Allg. Mus. Ztg. Nr. 51 v. J. 1793.)

*) »Zufällige Academien von reisenden Künstlern giebt es verhältnissmässig wenig, weil die Theaterdirection selten, ohne grosse Verwendung, das Theater herleiht, auch ist nicht eben viel dabei zu gewinnen. In der Stadt ist bei Jan der Ort, wenn die Virtuosen das Theater nicht bekommen.« (Wiener Correspondenz in der A. M. Ztg. von 1800.)

Die Mitwirkung berühmter fremder Künstler in den beiden letztgenannten war sehr selten; wenn sie stattfand, geschah es wahrscheinlich nicht sowohl gegen Honorar, als gegen die Anwartschaft auf freundlichen Billetabsatz für ein eigenes Concert des Virtuosen. »Herr N. N. wird ein Concert zu seinem Vortheil geben« ist der stehende Ausdruck in Annoncen und Zeitungen, ein Beweis, dass lange Zeit hindurch die selbständigen Virtuosenconcerte keineswegs häufig waren. Was die Tageszeit betrifft, so wurden in Wien die Virtuosen auf die Mittagsstunden beschränkt, da zur Theaterzeit keine andere Kunstproduction gestattet und die Nachmittagsstunden von 4 bis 6 sich zu diesem Zweck nicht empfahlen. So konnte ein Wiener Correspondent der Leipziger Allg. M.-Ztg. (vom 11. Mai 1803) noch mit Grund klagen: »Die Künstler haben hier wegen Zeit und Ort einen äusserst bittern Kampf zu bestehen. Oft hilft ein Theil des kunstliebenden Publicums und das Wohlwollen einiger Fürsten dem Bedrängten durch Subscription aus der Klemme.«

Die älteren Musikzeitungen nöthigen fast zu der Annahme, dass im vorigen Jahrhundert die Virtuosen im Allgemeinen nicht beliebt waren. Es wird von den »reisenden Künstlern« gewöhnlich in einem Ton von Geringschätzung gesprochen, der wie ein Nachhall aus der Zeit der »Jongleurs« und »fahrenden Spielleute« klingt. Es hatte einigen Grund, und zwar künstlerischen wie moralischen. Fürs Erste gab es bis gegen den Ausgang des 18. Jahrhunderts wirklich nur wenige ganz ausgezeichnete Virtuosen, und diese fühlten bei der grossen Schwierigkeit des Reisens sich selten versucht, andere als die grössten, reichsten Städte aufzusuchen. Die grosse Mehrzahl bestand aus mittelmässigen, manchmal sogar stümperhaften Spielern, welche auf die Neugierde des Publicums zu einer Zeit noch speculiren konnten, wo der Verkehr und das Zeitungswesen in der Kindheit lagen. Von zwei bis drei solchen falschen Prinzen getäuscht, wurden die Bürger unseres soliden Deutschlands alsbald sehr misstrauisch gegen alle nachfolgenden.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Werke für die Orgel.

(Schluss.)

L. Thiele, Thema mit Variationen, As-dur. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

—— Concertsatz, C-moll, — Concertsatz, Es-moll. à 25 Ngr. Ebendaselbst.

Louis Thiele behandelt die Orgel vollkommen als Concert-Clavier; das zu thun, steht in Jedermanns Belieben, sobald die Orgel eine Hausorgel ist oder etwa im Gürzenich, in der Tonhalle oder sonstwo steht; für Kirchenorgeln eignet sich dergleichen nicht, mindestens für christliche nicht, wo öffentlicher Applaus nicht stattfindet, weil man noch einige Achtung hat vor dem geweiheten Orte; auch haben ächte Kirchenorgeln es an der Art, den Spieler unsichtbar zu halten — und was wäre ein Liszt'scher Wolkenbruch von Octaven, ohne dem Meister auf die Finger zu gucken? Wird doch deshalb allein in unsern Concerten der Spieler in die schiefe Stellung gebracht, dem Publicum nur die Halbseite seines Daseins zu gewähren — welche Schiefheit von Bach bis Mozart unbekannt war. — In den vorliegenden drei Stücken von Thiele ist nun die unkirchliche Weise des Orgelspiels auf eine Höhe gebracht, die schwerlich zu überschreiten ist.

Das Variationen-Thema ist ein wohlklingendes, mild volksthümliches von slavischer Färbung; die Oberstimme würde sich zu einer Chopin'schen *étude* oder *nocturne* wohl eignen, die Harmonie ist gewählt, die Stimmführung interessant; die Variationen halten sich meist strenge an die erstgegebene harmonische Disposition, um desto mannigfaltiger in Stimmwechsel und Figurirung sich zu ergehen. Sehr lieblich ist Variation 1; in muntern Clavierfiguren mit *Cantus firmus* in der Mitte bewegt sich Variation 2; Variation 3 hat schon die unvermeidlichen Triolen in der Begleitung, dazu eine fein ersonnene Registrirung der drei Claviere; Variation 4 steht auf der Höhe der Zeit, in brillanten Arpeggien mit *C. f.* im Pedalbass: sie schliesst stockend, wahrscheinlich um desto unmittelbarer hinüber zu treiben zu Variation 5, welches ein wenig ausruht, in sanften heiseren Tönen 4 und 8 f. canonisch geführt, ein wenig affectirt, doch nicht verletzend. — Alle Geschosse werden losgelassen im Finale Nr. 6, welches sich ganz zum fanatischen Applaus eignet; chromatische Accordgänge in Sexten und Octaven mit Gegenbewegung chromatischer Pedalscalen, zuckende Modulationssprünge, z. B. das wüste Gewirre S. 12, um von As-dur plötzlich in Fis-moll hineinzuhauen, dann eben so plötzlich von A-dur nach Des-dur S. 12, 3; hierauf die scharfen Tanzfiguren S. 13 — endlich frei Feld für die unmässig wogende Cadenz S. 14—15 — es fehlt nichts, um in Paris salonfähig zu sein; aber leid thut uns die deutsche Orgel, deren Pedal zu solchen Sprüngen missbraucht wird; im Costum aber ist's, denn es ist Franz Liszt gewidmet.

Der Concertsatz in C-moll bewahrt besser die Würde der Orgel und würde selbst an gewissen Stellen kirchenfähig klingen, so weit es die freieren pathetischen Orgelsätze von Bach thun, wenn nicht in der zweiten Hälfte die Octaven und andere Effectstückchen überwögen. Der ganze Satz ist aber einheitlicher und zeigt nicht blos den Uebermuth, sondern das Talent des Tonsetzers. — Aehnlich der Concertsatz in Es-moll mit allen Vorzügen und Schwächen des vorigen; soll's aber einmal Effect gelten, so ist der am Schlusse dieses Es-moll mit den Terz- und Quart-Trillern über ruhig schreitenden Grundbässen bewundernswerth, an sich klangvoll und in wohlerwogenem Rhythmus austönend. — Ist Thiele, wie wir aus der Titelinschrift »in Auftrag der Familie herausgegeben« schliessen dürfen, nicht mehr unter den Lebenden, so sagen wir: *de*

mortuis nil nisi vere — und bedauern, dass ein begabtes Talent nicht zur letzten Ausbildung gelangt ist; fortlebend würde er erkannt haben, ob seine Hauptkraft zum Lehren und Urtheilen, oder zu freier Schöpfung bestimmt gewesen sei.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

A. Instrumental-Musik.

(Fortsetzung.)
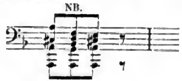
Bearbeitungen und Arrangements.

Am meisten Stoff für Arrangements bietet immer noch Beethoven, von dessen Werken uns seit unserer vorletzten Umschau auf diesem Zweig musikalischer Thätigkeit (A. M. Ztg. 1865 Nr. 12) abermals ein bedeutender Stoss in verschiedenen Bearbeitungen (alle in Breitkopf und Härtel'schem Verlag) vorliegt. Wir nennen zuerst eine vollständige Ausgabe aller neun Symphonien für zwei Hände (»*Partition de Piano*«) von Liszt. Derselbe hatte schon früher einige Symphonien in dieser Weise herausgegeben, und damit Vielen einen Fingerzeig über die Art und Weise geboten, wie man Orchestersätze mit merkwürdiger Vollständigkeit und daher ähnlicher Wirkung auf dem Clavier wiedergeben kann. Durch eine vollständige Ausgabe aller Symphonien hat daher er sowohl wie die Verlagshandlung sicherlich allen Jenen eine Freude gemacht, die mit zwei statt vier Händen Beethoven'sche Symphonien spielen wollen. Dass dies weniger die Dilettanten als sehr fertige und gewandte Clavierspieler sein werden, lässt sich bei der bekannten Art der Liszt'schen Schreibweise unbedenklich erwarten, und zwar um so mehr, je complicirter und schwieriger die Symphonien selbst werden, was in der Neunten den Gipfelpunkt erreicht. Ziemlich gespannt waren wir, was Liszt mit dem Finale derselben Symphonie werde angefangen haben, dessen Chöre schlechterdings nicht gleichzeitig mit dem Orchester-Accompagnement auf einem Clavier gegeben werden können. Liszt hat sich damit geholfen (und diese Methode auch in den andern Symphonien stellenweise angewendet), dass er das Unspielbare auf Nebensystemen wenigstens den Augen bemerklich machte, übrigens aber das zu Spielende doch auch so vollstimmig gestaltete, dass man so ziemlich Alles durchhört. Liszt's treffliche Weise zu transscribiren, die hier natürlich alles fremden Beiwerks sich begiebt, ist übrigens so bekannt, dass wir nichts weiter beizufügen brauchen.

Eine weitere vollständige Ausgabe der Beethoven'schen Streichquartette in vierhändiger Form, hauptsächlich von E. Röntgen (ausserdem in einzelnen Quartetten je von J. P. Schmidt, Ernst Naumann und Beethoven selbst — noch fraglich —), ist nun bis incl. Nr. 13, dem grossen B-Quartett gediehen. Dieselbe zeichnet sich durch besondere Genauigkeit und feines Verständniss der Stimmführung aus, und ist den Musikfreunden und Clavierspielern ganz besonders zu empfehlen. Die genaueste Bekanntschaft mit diesen auch im Original überaus schwierig zu spielenden, daher nur von ganz bedeutenden Quartettvereinen technisch und geistig vollkommen zu bewältigenden Werken ist nun durch diese Arrangements so bedeutend erleichtert, dass man keinerlei Ausrede bei irgend fähigen Dilettanten mehr gelten lassen kann, wenn, wie dies noch immer so oft geschieht, der Mangel derselben vorgeschützt wird, um sich wegen »Nicht verstehen können« zu entschuldigen. Freilich bieten sich in den letzten Quartetten Seiten dar, wo Keiner sich eines absoluten Verständnisses rühmen darf, und wo die Betheuerung eines solchen (wie bei Goethe's zweitem Theil des Faust) als Selbsttäuschung oder Superklugheit erscheinen kann. Keinesfalls ist die Sache aber so schlimm, als man durchschnittlich meint. Uns sind eigentlich, wenn wir selbst aufrichtig reden sollen, die allerletzten Quartette (mit Ausnahme der grossen Fuge in B) verständlicher geworden und mehr in Fleisch und Blut übergegangen, als die beiden Uebergangsquartette, welche zwischen dem sogenannten Harfenquartett in Es und den drei grossen Op. 130, 131 und 132 liegen: die in F-moll Op. 95 und in Es-dur Op. 127. Beethoven, der früheren Formen — deren er ja ganz Meister war — überdrüssig, suchte offenbar für neuen Inhalt neue Formen, ohne aber damit ganz in's Klare zu kommen, und so haben diese beiden Quartette für uns mehr Nebelhaftes, Unklares als jene spätere Trias, wo der Meister ganz colossale Ideen wieder mit vollkommenster Herrschaft ausführt, und, wenn auch da und dort rhapsodisch erscheinend, doch im Ganzen Alles mit der grössten Consequenz und mit hinreichender Durchsichtigkeit ausbaut.

Weiter liegen die Streichtrios in neuer vierhändiger, der Beethoven-Ausgabe conformer Ausgabe vor. Mit Ausnahme der noch nicht erschienenen Serenade Op. 8 sind dieselben von Gleichauf arrangirt und ganz angenehm zu spielen, bis auf wenige Stellen, wo dem Original zu pedantisch nachgeschrieben, und die Natur des Clavieranschlags nicht gehörig berücksichtigt ist. Vergleiche besonders das Finale des Gdur-Trios am Schluss. Leider haben sich in diese sonst so schöne neue Ausgabe mehrere Druckfehler eingeschlichen, unter denen der ärgste den ersten Takt des Andante im D-Trio betroffen. (Wir haben bereits in der Verlagshandlung auf Beseitigung dieser Fehler in den Platten für künftige Abzüge hingewirkt.)

Zum ersten Mal vollständig liegen ferner die fünf Cello-Sonaten vierhändig vor. Nr. 1, 2, 4 und 5 sind von S. Bagge arrangirt, Nr. 3 A-dur, die schon früher in vierhändiger Form existirte, von demselben mit der neuen Beethoven-Ausgabe verglichen und in einigen Stellen verbessert. Da Referent hier von sich selber spricht, so kann er nicht umhin, ein Bekenntniss abzulegen, und zwar dieses, dass er an einer Stelle der Ddur-Sonate Op. 102 der neuen Ausgabe zu folgen sich nicht hat entschliessen können. Er erlaubt sich hier die Sache den Musikern in Kürze vorzulegen: Das überaus wunderbare, choralartig gehaltene Adagio ist im 3. und 4. Takt dreistimmig geführt. Nun bringt die neue (Partitur-) Ausgabe im vierten Takt Folgendes:



während die ältere Ausgabe im zweiten Achtel blos f d a a aufwies.

Der oben in Noten gegebene Accord schien nun dem Bearbeiter auf irgend einem Missverständniss des Autographs (etwa einem notenähnlichen Tintenklecks) zu beruhen; seine Ohren sträubten sich dagegen, Beethoven an dieser Stelle einen so unerträglichen Accord zuzutrauen; er hat daher die ältere Lesart beibehalten und erwartet darüber die Meinung gediegener Musiker zu hören.

Weiter mag erwähnt werden, dass das Cdur-Quintett Op. 29, arrangirt von J. P. Schmidt, in neuer, durchgesehener und vielfach veränderter Ausgabe erschienen ist. Desgleichen die weniger bekannte, auch nicht eben bedeutende Gratulations-Menuett, Allegretto für Orchester, in doppeltem Arrangement zu zwei und zu vier Händen von Louis Röhr. — Wir wollen bei dieser Gelegenheit auch

einer schon etwas früher erschienenen Bearbeitung des dritten Clavierconcerts in C-moll Op. 37 für zwei Pianoforte durch Jean Promberger gedenken, und auf das Besondere derselben hinweisen. Gewöhnlich werden Concerte in der Weise für zwei Flügel arrangirt, dass auf dem einen die Solopartie, auf dem andern das Orchester vorgetragen wird. Promberger hat in Erwägung, dass eine solche Behandlung für beide Spieler theils gezwungen und uninteressant ist, theils in der Ausführung unnöthige Schwierigkeiten bereitet, eine andere Methode angenommen; er lässt den zweiten Flügel an den Solos participiren, vertheilt ebenso das Orchester auf beide Flügel und gestaltet in dieser Weise das Stück für beide Theile concertirend und gleichmässig interessant. Der erste Satz enthält übrigens eine Cadenz von Vollweiler, die jetzt, wo des Meisters Original-Cadenzen gedruckt sind, wohl lieber durch die entsprechende verdrängt worden wäre. Wir empfehlen den Freunden zweiclavierigen Spiels diese Bearbeitung, die sehr geschickt und wohlklingend gesetzt ist, ganz besonders.

Endlich, obwohl nur zum Theil zur Rubrik »Instrumentalmusik« gehörend, aber um mit Beethoven für heute zu Ende zu kommen, gedenken wir noch der Clavierauszüge mit Text der Schwester-Werke »Die Ruinen von Athen« und »König Stephan«, der erste von F. Brissler, der andere von C. Reinecke bearbeitet und zum ersten Mal in der Oeffentlichkeit erscheinend. Für Gesangvereine und Concertanstalten sind diese Clavierauszüge ebenso wichtig, wie für das grössere Publicum, welches derartige Werke zunächst durch solche genauer kennen zu lernen pflegt. Die Namen der Bearbeiter genügen, um die Tüchtigkeit und künstlerische Gestaltung dieser Auszüge über allen Zweifel zu erheben. Die Ouvertüren sind in beiden Werken zweihändig gesetzt.

Ausser dieser grossen Anzahl Beethoven'scher Compositionen liegen uns von andern classischen Meistern in vierhändigen Arrangements noch folgende vor: Zunächst eine Symphonie in G-dur von J. Haydn, die 48. und drittletzte der bei Heinrichshofen in Magdeburg herausgegebenen Sammlung. Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wollten wir mehr beifügen, als die dringende Empfehlung sich auch mit dieser, in Concerten nie vorkommenden köstlich-launigen und gut arrangirten Symphonie des Unerschöpflichen bekannt zu machen. — Von Mozart sind es erstens die sieben Claviertrios, welche in einer neuen vierhändigen Gesammt-Ausgabe (Breitkopf und Härtel) vor uns liegen. Dieselbe ist nach früheren Ausgaben von Brunner, Gleichauf u. A. von Brissler sorgfältig revidirt und verbessert, und Jenen zu empfehlen, die zum Trio-Spiel keine Gelegenheit haben und doch sich auch an diesen, in keiner Form ungeniessbaren Werken ergötzen wollen. An dem trefflichen Arrangement hätten wir nur gewünscht, dass die linke Hand des linken Spielers weniger eng liegende Accorde in der grossen Octave zu spielen hätte, wo ganz gut der rechten Hand Accordantheile übergeben werden konnten. Der heutige dickere Clavierbass verbietet weit strenger als der frühere solche tief liegende Accorde, und die neuere Spielart gestattet ja diesem Uebelstande überall auszuweichen. — Die bereits früher erwähnte Ausgabe der Mozart'schen Violinsonaten für Violoncell von Grützmacher ist bis Nr. 15 vorgeschritten. Wir verweisen bezüglich derselben auf unsere damaligen Bemerkungen (A. M. Ztg. 1865 Nr. 52) und finden vielleicht, wenn die Sammlung fertig sein wird, Veranlassung auf die eine oder andere derselben zurückzukommen.

(Fortsetzung folgt.)

S. Bach und die Bach-Ausgabe betreffend.

(Wir werden um die Aufnahme der folgenden Zeilen ersucht:)

Die Bach-Gesellschaft in Leipzig hat bei dem unlängst von ihr ausgegebenen Bande der Clavierwerke, welcher sechs grosse und sechs kleine Suiten enthält, von dem bei allen ihren bisherigen Publicationen gepflogenen Gebrauch, in einem Vorwort über die bei der Redaction benutzten Vorlagen und über die dabei geübte Kritik Bericht zu erstatten, eine Ausnahme gemacht. Ich kann mir nicht erklären, warum eine solche Mittheilung unterblieben ist; abgesehen von den nun fehlenden historischen und andern wünschenswerthen Notizen ist der Abgang eines eingehenden Berichts deshalb zu bedauern, da die neue Ausgabe der Bach-Gesellschaft bei manchen Stellen von andern im Musikhandel erschienenen Ausgaben so sehr abweicht, dass die Vermuthung Raum gewinnt, es seien ungenügende Vorlagen benutzt worden, oder es haben sich Fehler eingeschlichen. Als Stellen, die zweifelhaft und unrichtig erscheinen oder, sagen wir lieber, die den Nachweis ihrer Aechtheit wünschenswerth machen, bezeichne ich u. a. folgende:

Seite 30, Takt 9, die Achtelnote *c*; bei C. F. Peters steht *b*.
—— Takt 11 und 15, die Achtelnoten *b* und *es*; bei Peters: *a* und *d*.
Seite 31, Takt 7, die zweite Sechszehntelnote *a*; statt *b*.
Seite 32, Takt 25, die letzte Sechszehntelnote *a*; bei Peters: *g*.
Seite 37, Takt 21, die vierte Sechszehntelnote *c* in dem System der linken Hand; bei Peters: *as*.
—— Takt 24, die Halbe- (statt Viertel-) Note *g* im System der rechten Hand.
Seite 60, Takt 6, die zehnte Note *e* im System der linken Hand; bei Peters: *g*.
Seite 62, Takt 10, im System der linken Hand die sechste Note *d*; bei Peters: *dis*.
Seite 70, Takt 4, die 14. und 15. Sechszehntelnote *a h*; bei Peters: *h c*.
—— Takt 17, die erste Sechszehntelnote *c*; bei Peters: *a*.
Seite 71, Takt 17, die Sechszehntelnote *b* im System der rechten Hand; bei Peters: *h*.
Seite 100, Takt 5, einige Noten auf dem zweiten und dritten Viertel u. s. w.

Man erfährt ferner nicht, worauf sich die Zusammenstellung der Suiten gründet. Die sogenannte französische Suite in D-moll z. B. ist in mehreren alten Handschriften als »Suite II« bezeichnet; in der Bach-Ausgabe ist sie die erste von den französischen. Die anfangs ausgesprochenen Zweifel sind um so mehr aufrecht zu halten, da in der neuen Ausgabe ein auffallender Fehler stehen geblieben ist, der sich zwar in allen andern Ausgaben auch vorfindet, bei genauer Revision und Vergleichung mit einem zugänglichen Autograph sich aber wohl hätte beseitigen lassen. In der sogenannten französischen Suite in G-dur ist die Bourrée in allen Ausgaben und auch in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft (Seite 116) als »Bourrée I.« und das darauf folgende Stück im $\frac{6}{4}$-Takt als »Bourrée II.« bezeichnet. Wer eine Bourrée kennt, muss beim ersten Blick sehen, dass das letzterwähnte Stück keine Bourrée sein kann. Was es ist, darüber lässt das in der königl. Bibliothek zu Berlin befindliche »Clavier Büchlein Vor Anna Magdalena Bachin Anno 1722« nicht im Zweifel. Das Stück ist hier von Bach überschrieben »Loure«; das vorhergehende Stück heisst einfach »Bourrée«, nicht Bourrée I.

Ein Mitglied der Bach-Gesellschaft.

Berichte.

Berlin. *R. W.* Mein diesmaliger Bericht muss sich wiederum ausschliesslich mit den in Concerten gebotenen Erscheinungen beschäftigen, da die Oper ganz brach liegt, und die mit Fräul. Artôt neu einstudirten und zweimal gegebenen »Krondiamanten« von Auber zu eingehender Beurtheilung keine Veranlassung bieten. Manches Neue tauchte dagegen in den Concertsälen auf. Von besonderem Interesse war mir die Aufführung der grossen Schubert'schen Messe durch den Stern'schen Gesangverein. Vermag ich auch nicht das Entzücken mancher Beurtheiler durchaus nachzuempfinden, so finde ich doch viel Schönes in diesem, bisher hier noch nicht gehörten Werke. Kirchlich im Bach'schen oder Palestrina'schen Sinne ist es natürlich nicht und es spielt namentlich die Polyphonie darin eine sehr untergeordnete Rolle. Dennoch enthält es Einzelheiten von grosser Schönheit, so namentlich das »Benedictus«*). Dasselbe Concert bot als zweites Stück Cherubini's hier oft gehörtes kühnes und geistvolles Requiem für gemischten Chor und Orchester. — In der letzten Aufführung der Gesellschaft der Musikfreunde wurde uns Berlinern auch der Genuss zu Theil, Liszt's symphonische Dichtung »Orpheus« kennen zu lernen. Sie hat jedenfalls vor andern ähnlichen Werken des genannten Componisten den unbestreitbaren Vorzug der Kürze. Im Uebrigen ist sie ohne Programm ebenso unverständlich, als die anderen, leidet ebenso an Ungeheuerlichkeiten und Ueberschwenglichkeiten, als diese und theilt ihr Geschick, an den Stellen, welche am schauerlichsten und ernstesten sein sollen, komisch zu wirken. Herr von Bronsart verleugnete seine zukünftlerische Apostschaft mit seinem Clavierconcert fast gänzlich. Bietet auch der erste Satz manches Gesuchte und an die neudeutsche Schule entfernt Erinnernde dar, so ist er doch ordentlich und verständig abgefasst, wenngleich wenig bedeutsam und eigenartig in thematischer Beziehung. Das Adagio jedoch und die Finaltarantella sind durchaus erfreulich und zeugen ebensowohl von erfindendem Talent, wie von Kenntniss und gebildetem Geschmack. Das Clavier ist eigentlich nicht als Soloinstrument, sondern als *primus inter pares* behandelt. Dadurch gewinnt die Composition symphonischen Charakter und fesselt das künstlerische Interesse nur um so mehr. — Die Abonnenten der Symphoniesoiréen wurden in der sechsten Versammlung durch Wagner's Vorspiel zu »Tristan und Isolde« in Schrecken gesetzt; wenigstens habe ich nie in diesen Concerten eine so allgemeine Entrüstung sich aussprechen hören und sehen. Die vorzügliche Ausführung dieser Composition machte es möglich, auch bei einmaligem Hören die Intentionen des Tondichters vollkommen zu erkennen. Die vom Lohengrin bekannte, aus *crescendo* und *decrescendo* bestehende Schablone ist auch hier angelegt. Ein kleines Motivchen trippelt vom Beginn an ängstlich hin und her, als könnt' es nicht zur Welt kommen. Die Elemente werden entfesselt, die Berge kreisen und schliesslich kommt doch nichts weiter als das Motivchen, mit etwas Harfensalbe bestrichen, als *ridiculus mus* zum Vorschein. Wenn ich einen Opernabend lang solche Musik mitanhören müsste, würde ich verrückt.

Unter den Virtuosen, welche in letzter Zeit hier concertirten, zeichnet sich die Pianistin Fräul. Elise Harff durch Solidität ihres Spiels, wie durch innerliche Belebung ihres Vortrags auf's Vortheilhafteste aus.

Im Uebrigen habe ich drei Aufführungen des Graun'schen »Tod Jesu« zu notificiren, von denen sich die in der Singacademie durch eine unglaublich geschmacklose Ueberschnörkelung der bereits genugsam verschnörkelten Sopranarien auszeichnete. Auch die Matthäuspassion kam zu Gehör, so dass wir, wenigstens quantitativ, an Ostermusiken nicht arm waren.

*) Die »Neue Berliner Musik-Zeitung« sagt am Schlusse ihres diesfallsigen Berichtes in Nr. 14 Folgendes: »Wenn nun in einem Werke so unendlich viel Schönes geboten wird, wenn in demselben so viel Adel der Empfindung vorherrscht, wenn in demselben überall der göttliche Quell der unmittelbaren Eingebung sprudelt, nirgends Triviales oder gar Gekünsteltes, mühsam Erdachtes, Excentrisches, subjectiv-Erklügeltes, grandios-sein-Sollendes die Anregung der schönsten Gefühle stört, ist es da nicht besser, sich alles dessen zu erfreuen, in der Erinnerung zu geniessen, als die kritische Lupe hervorzusuchen und sich in gelehrten Deductionen über Harmoniefolgen oder über Instrumentationslehre zu ergehen?«

Dresden. ÷*) Am 22. Febr. gab Frl. Mary Krebs, welche inzwischen zur königl. Kammervirtuosin ernannt worden ist, ein ausserordentlich zahlreich besuchtes Concert. Die hier sehr beliebte junge Pianistin erfreute sich mit Recht abermals gerechter Anerkennung. Am besten gelang ihr die Ausführung des virtuosen Theils ihres Programms: Variationen für die linke Hand allein von W. Coénen, Lucia-Paraphrase von Liszt u. s. w. Ein Trio von Spohr (Op. 119) konnte nicht erwärmen; im Vortrag der Sonata appassionata ward trotz manchem Gelungenen doch geistige Beherrschung des Stücks vermisst. Bei dem aussergewöhnlichen Talente der 14jährigen Künstlerin wird dieselbe sicher mit den Jahren auch hierin entschiedene Fortschritte machen. — Am 3. März hatte Hr. J. v. Wasielewski in Verbindung mit den Herren Reinecke aus Leipzig und Grützmacher von hier eine Soirée musicale veranstaltet, in welcher ausser einer interessanten Violinsonate von J. M. Veracini, dem Rivalen Tartini's, eine Sonate von Mozart für Pianoforte und Violine, das grosse Bdur-Trio von Beethoven und Variationen über ein Händel'sches Thema für Pianoforte von Reinecke zu Gehör kamen. Letzterer spielte zum ersten Male in Dresden und gefiel ausserordentlich. Der Concertgeber bekundete ernstes Streben und Wollen, ohne hierin jedoch mit dem »Können« gleichen Schritt zu halten. Die technischen Hülfsmittel, über die er gebietet, reichen nicht aus, um seinen musikalisch-künstlerischen Intentionen sichern Ausdruck verleihen zu können. — In der Quartett-Academie der Herren Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher am 10. Februar überraschte ein interessantes Quartett (Op. 17) von A. Rubinstein, welches, allerdings mit einigen Aenderungen, sehr gut ausgeführt wurde und vielen Beifall erhielt. — In der letzten Triosoirée der Herren Rollfuss, Seelmann und Bürchel erschien als Novität in trefflicher Wiedergabe das zweite Trio (Op. 112) von J. Raff. Der sehr productive talentvolle Componist scheint sich in neuerer Zeit etwas zu verflachen; auch das in Rede stehende Trio trägt einen salonmässigen Charakter und enthält viel Aeusserliches. — Die beiden letzten Productionsabende des Tonkünstlervereins brachten in sorgsamster Ausführung folgende Musikstücke zu Gehör: 1) Trio für zwei Violinen und Violoncell von Händel. Pianoforte-Phantasie (Op. 17) von Schumann. Symphonie in D-dur (hier unbekannt) für kleines Orchester von Haydn. 2) Concerto a chiesa für Streichinstrumente von Pergolese. Quintett (Op. 107) für Pianoforte und Streichinstrumente von J. Raff. Serenade für Blasinstrumente und Contrabass von A. Reichel. Letzteres Stück, dessen Componist hier als Musiklehrer und Director der Dreyssig'schen Singacademie lebt, erhielt mit Recht allgemeinen Beifall. — Im letzten Abonnementconcert der königl. Capelle (Genoveva- und Hebridenouvertüre, Sym-

*) Unser Correspondent bittet uns folgende in seinen früheren Mittheilungen vorgekommenen Druckfehler zu berichtigen. In Nr. 10 S. 81 Sp. 2 Z. 9 von oben ist zu lesen statt (Duo) — (D-dur) und Z. 16 von oben statt Tillmann's — Zillmann's, S. 83 Sp. 1 Z. 21 von unten statt Demetz — Demnitz. S. 84 Sp. 1 Z. 31 von unten hat die Zahl 4) wegzufallen.

phonie von Mozart, D-dur ohne Menuett, und Beethoven C-moll) feierte dies treffliche Institut einen wahren Triumph, an welchem die ausgezeichnete Leitung des Herrn Dr. Rietz nicht den geringsten Antheil hatte. In den beiden Concerten zum Besten der Wittwen und Waisen der königl. Capelle am Aschermittwoch- und Palmsonntagconcert kamen die Jahreszeiten von Haydn, das Oratorium Samson von Händel und die Sinfonia eroica von Beethoven zur Aufführung. An beiden Abenden war das Hoftheater überfüllt. — Die Thätigkeit des letztern Instituts bis Ostern reducirt sich in Betreff der Novitäten auf die Wiedereinstudirung der »Jagd« von Hiller. Die Aufführung der Oper »Wanda« von F. Doppler musste wegen fortdauernder Heiserkeit des Herrn Richard bis zur Wiederkehr der beurlaubten Frau Jauner-Krall im Juni vertagt werden. — Schliesslich noch die Mittheilung, dass am 28. März in der Kreuzkirche durch die Dresdner Singacademie (Chorgesangverein) die Passionscantate »Der Tod Jesu« von Graun in gelungener Weise zur Aufführung kam.

Nachrichten.

Hamburg. Bach's Johannes-Passion wurde von der Singacademie des Herrn Stockhausen unter Leitung des Herrn Grädener am Dienstag der Charwoche in der Michaeliskirche zur Aufführung gebracht. Die Solisten waren: Sopran Fräul. Rosa Mandl, Alt eine Dilettantin, Tenor Herr Walter und Bass Herr Stockhausen. Die Ausführung war im Ganzen höchst anerkennungswerth. — Am 5. April wiederholte der Singverein des Herrn Deppe Händel's Judas Maccabäus unter Mitwirkung des Fräul. Tietjens, der Herren Schild und Schulze. Die Altsoli waren durch Fräul. Auguste Krebs aus London vertreten, einer Anfängerin, die noch zu lernen hat. Chor und Orchester zeigten sich, einzelne Kleinigkeiten abgerechnet, gelungen. Unverzeihlich ist die Kürzung eines Oratoriums, wenn man aus einem andern etwas einlegt, wie diesmal wieder mit der Sopran-Arie aus Samson, die nicht in Judas gehört; einige andere, gerade schöne Arien des Judas mussten dieser weichen. — Fräul. Tietjens gastirte im Stadttheater als Valentine, Fidelio und Norma mit dem Erfolge, den sie als eine der ersten Bühnensängerinnen verdient. Albert Niemann eröffnete am 8. April sein Gastspiel als Tannhäuser. — Jenny Lind-Goldschmidt wird im Mai bei einem grossen hier zu veranstaltenden Musikfest im Messias die Sopranpartie übernehmen.

Frankfurt a. M. Das Museum hat seine Abende beschlossen. Der vorletzte brachte als Hauptnummern die Ouverture zu Iphigenie in Aulis, Mendelssohn's Finale zur Loreley und Beethoven's neunte Symphonie. Der letzte Abend bot uns die hier neue Ouverture zu Fierabras von Schubert, ein Concert von Spohr, gespielt von Herrn Walter aus München und die Sinfonia pastorale. — Ein jedenfalls interessantes Concert veranstaltete der hiesige Gesanglehrer Herr Mulder in der St. Katharinenkirche; er liess von seinen Schülern, mit Hinzuziehung anderer Kräfte, das *Stabat mater* von Pergolese und dasjenige von Rossini aufführen, beide hier noch nicht gehört. Das Werk von Pergolese enthält manches Ergreifende, und hält sich ziemlich kirchlich, natürlich immer italienisch! Das Rossinische, theilweise genialer, ist die reinste Opernmusik. Unter den Ausführenden glänzte Frl. Perl mit einer Altstimme, welcher bei voller Kraft zwei Octaven, von klein *es* bis *es*², bequem zu Gebote stehen. Zwischen beiden Hauptwerken wurden noch einige kleinere Gesänge, und durch Herrn Oppel eine Orgelfuge von Bach ausgeführt. — Am Charfreitage hörten wir die Matthäus-Passion vom Cäcilienvereine.

Das 10. Gürzenich-Concert in Cöln am Palmsonntag brachte S. Bach's Matthäus-Passion.

Palestrina's Messe *»Papae Marcelli«* kam am 18. März in der St. Michaelskirche in Wien zur Aufführung.

In einem zu Znaim (Mähren) am 5. April stattgefundenen Musikvereins-Concert wurde Beethoven's A dur-Symphonie und Schumann's »Der Rose Pilgerfahrt« aufgeführt.

Wie es mit dem Geschmack und dem künstlerischen Urtheil des Publicums der Pariser Conservatoire-Concerte und deren Leiter bestellt ist, darüber gab ein Concert Spirituel, das am letzten Charfreitag daselbst gegeben wurde, einen etwas seltsamen Aufschluss. Man gab in demselben unter der Direction des Herrn G. Hainl nebst Stücken von Cherubini, J. Haydn und Marcello auch die Ouvertüre zu Pardon de Ploërmel (Dinorah) von Meyerbeer! Dasselbe Programm wurde mit einigen Veränderungen, aber nicht ohne die Ouvertüre, am Ostersonntag wiederholt. — Ausserdem wurde in der heiligen Woche mehrfach Rossini's *Stabat mater* aufgeführt und zwar in den Kirchen und im Théâtre italien. — Liszt's Credo aus der Graner Messe, von Pasdeloup zur Aufführung gebracht, hatte einen Misserfolg und ein ähnliches Geschick wie seiner Zeit die »Prometheus-Musik« in Wien: es musste Mozart zu desto grösserem Erfolg verhelfen, indem auch diesmal ein darauf folgendes Stück von diesem Meister mit ungeheurem Jubel begrüsst wurde. — In der grossen Oper wurde Don Juan mit solchem Pomp und solch übertriebener Ausstattung gegeben, dass unser Berichterstatter »seinen« Don Juan kaum wiedererkannt haben will. — Pasdeloup's Concerte erhalten einen gefährlichen Nebenbuhler in der *»Société philharmonique de Paris«*, welche durch Choraufführungen neben Instrumentalmusik eine noch grössere Anziehungskraft ausüben wird.

Der soeben erschienene Jahresbericht der Frankfurter Musikschule bringt einen Nekrolog ihres früheren Vorstehers Hermann Hilliger, dann Schulnachrichten, unter welchen hervorzuheben ist, dass der Frankfurter Senat der Schule eine Subvention auf drei Jahre bewilligt hat, ferner dass die Anstalt im letzten Semester von 41 Zöglingen besucht worden ist; endlich Einladung und Programm zu den am 27. März stattgefundenen Prüfungs-Productionen.

Die Verlagshandlung von Gustav Heinze in Leipzig vollendet dieser Tage den Stich eines Werkes, welches in der musikalischen Welt mit vielem Dank begrüsst werden wird. Es betrifft dies nämlich die Herausgabe einer einheitlichen Partitur zu Gluck's Orpheus dergestalt, dass das primitive Element der italienischen Originalpartitur unter Berücksichtigung aller Umarbeitungen und Erweiterungen der französischen Originalpartitur wieder vollkommen und correct hergestellt wird. Ferner enthält diese neue Ausgabe (die, beiläufig gesagt, jetzt die einzige wird, da die alten Partituren längst schon nicht mehr zu haben sind), den Text in drei verschiedenen Sprachen, der französischen, italienischen und deutschen, und dürfte ausserdem hinsichtlich des Aufwands von Fleiss und Ausstattung den höchsten Anforderungen entsprechen.

Der jüngst erschienene 4. Band von Genast's »Aus dem Leben eines alten Schauspielers« bringt u. A. auch persönliche Mittheilungen über die Sängerinnen Jenny Lutzer (die Gattin Dingelstedt's) und Henr. Sontag.

Ein »Notino« genannter Apparat zum Umwenden der Notenblätter, vor- und rückwärts, vermittelst des Fusses, erfunden von Bohnstedt, wird vom Hof-Mechanikus Ausfeld in Gotha angefertigt.

Zeitungsschau.

In der illustrirten Wochenschrift »Daheim« Nr. 26 giebt J. Schubring, der dem Componisten bekanntlich als Beirath oder, wie er selbst sagt, Handlanger an den Texten zum Paulus und Elias diente, »Erinnerungen an F. Mendelssohn«. Schubring verkehrte während seiner Universitätsjahre, 1825—30, viel in Mendelssohn's elterlichem Hause (dem jetzigen preussischen Herrenhause). Er erzählt von Mendelssohn's häuslicher Erziehung, die ihm, fern vom Treiben der Schule, mit den Schwestern gemeinsam war. Mit der älteren Schwester Fanny spielte er — wie L. Berger einmal ausrief »ganz famos« — Partituren vierhändig, mit der jüngeren, Rebecca, trieb er Griechisch bis in den Aeschylus hinein. Zu männlicher Freude übte er sich wacker im Turnen, Schwimmen, Reiten; Zeichnen oder Schach füllten bei schlechter Witterung die Mussestunden. Eine Uebersetzung der Andria des Terenz zeugte von seiner sprachlichen Fertigkeit, aber was ins mathematische Fach schlug, wollte ihm nicht in den Sinn. Wenn Mendelssohn componirte, schrieb er, ohne Vor- und Zurücksehen, ruhig und sicher die Systeme von oben herunter gleich mit allen Noten und Pausen aus, ein Zeichen, wie klar er jedes einzelne Moment im Zusammenhang und Fluss des Ganzen dachte. Fr. Schneider (u. A.!) pflegte über der bezifferten Bassstimme immer noch Manches zu späterer Ausfüllung leer zu lassen. Von häuslichen Musik-Aufführungen erwähnt Schubring der Matthäus-Passion, welche Mendelssohn mit Ed. Devrient und Frau, den Schwestern u. A. durch einen Chor von 16 Stimmen zu jener denkwürdigen ersten Berliner Aufführung vorbereitete, wobei Devrient den Christus sang. Bei häuslichen Orchester-Aufführungen, z. B. einer Haydn'schen Symphonie, pflegte Mendelssohn das Tempo zu mässigen und besonders auf Zartheit und Nuancirung zu achten. — Bei der Composition des Paulus habe Mendelssohn vielfach mit ihm als Mitarbeiter am Texte über Zulässigkeit des Chorals, das erzählende Recitativ etc. verhandelt, desgleichen über die Oratorien Petrus und Johannes der Täufer. Schubring bemerkt noch, dass die abfällige Hindeutung auf einen nicht genannten Musiker im Briefe an ihn vom 6. August 1834 nicht auf Schumann gehe, Mendelssohn habe diesen recht wohl gewürdigt und keinerlei Rivalität gegen ihn erkennen lassen.

Miscellen.

Prof. A. Trendelenburg in Berlin widmete dem jüngst seine fünfzig academischen Lehrjahre feiernden Archäologen Ed. Gerhard zum Festgruss eine kleine Schrift, darin er, nach den Ideen Plato's, die tiefgreifende Bedeutung des Ebenmaasses (der Symmetrie) in der griechischen Kunst nachweist. Wir wählen daraus einige bezeichnende Sätze, deren Mitbeziehung auf die Musik nahe liegt. Alles Gute und Tüchtige im Leben beruht auf dem Zusammenwirken von Wahrheit und Ebenmaass, das sich im Kunstwerke durch Harmonie des Ganzen und der Theile als Schönheit manifestirt. In dieser Trias — Wahrheit, Ebenmaass, Schönheit — ist die Wahrheit der tief inwendige Grund; aber ihre Betrachtung liegt in einer Tiefe, aus der wir schwer schöpfen; und was Schönheit ist, fragen wir nicht, denn die Antwort lautet bei den Alten: es ist die Frage eines Blinden. Das Ebenmaass steht in der Mitte; hervorgegangen aus der Wahrheit einer innern Bestimmung bringt es seines Theils die Schönheit hervor. Diese aus Wahrheit und Ebenmaass geborene Schönheit ist das unterscheidende Kriterium und Grundgesetz der griechischen Kunst: ohne Maass und Wahrheit keine Schönheit — Das Ebenmaass hatte in der griechischen Kunst seinen lautersten Ausdruck. Der griechische Tempel, die Säulenhalle, die einzelne Säule, wie die ganze griechische Plastik offenbaren in ihrer Schönheit die Macht der Symmetrie, des reinen Maasses in edler Einfalt und Anmuth. Das allem durch die bildende Kunst dargestellten Werke vorschwebende ideale, göttliche Urbild ist das plastische Erzeugniss des philosophischen Geistes, wie die Zahl und Harmonie, in welcher die Pythagoräer das Wesen der Dinge finden, ein Erzeugniss der musikalischen Empfindung. Der künstlerische Geist der Griechen spricht aus beiden. Wo das Ebenmaass in die Bewegung des Leibes eintritt, da entsteht jener anmuthige Fluss der Bewegung, jene Eurhythmie, welche Plato im Tanz der Gymnastik erstrebt. Harmonie und Ebenmaass, welche in dem Einklang der Musik für das Ohr und in der Symmetrie der Plastik und Architektonik für das Auge, auf durchgeführte Zahlenverhältnisse zurückgehen, wecken das Wohlgefallen auf verwandte Weise. Und von der Lust an der Symmetrie lässt sich dasselbe sagen, was Leibnitz von der Lust an der Harmonie aussagte: sie ist ein Entzücken der Seele, die nicht weiss, dass sie zählt (*voluptas nescientis se numerare animi*).

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 25. April 1866. **Nr. 17.** I. Jahrgang.

Künstlerconcerte in früherer Zeit.

Von Dr. Ed. Hanslick.

I.

(Schluss.)

Forkel, der im Allgemeinen den Concerten eine grosse künstlerische Culturmission zugesteht, nimmt nur jene der »reisenden Musiker« aus und definirt sie als jene Concerte, »die blos zum Gelderwerb gegeben werden«. »Hier ist der Künstler wie ein Kaufmann zu betrachten, der solche Waaren zeigt, wonach am meisten gefragt wird. Ehedem, da diese Concerte nur von wirklich geschickten Musikern gegeben wurden, waren sie ein bequemes Mittel, die Musikfreunde mit dem verschiedenen Geschmack und Vortrag aus mehreren Gegenden bekannt zu machen; jetzt aber, da jeder Stümper und sogar Kinder sich ihrer als Mittel bedienen, in der halben Welt gleichsam hausiren zu gehen, ist ihnen auch dieser Werth benommen.« (Genauere Bestimmung einiger musikalischen Begriffe: in Cramer's Magazin vom Jahre 1783 S. 1039.)

Noch weit derber drückt sich ein »Musikalische Zugvögel« überschriebener Aufsatz der Berliner Musikal. Zeitung vom Jahre 1793 (Nr. 46) aus, dem wir folgende Probe entnehmen: »Musikalische Zugvögel, zu sagen herumstreifende, virtuosirende Geiger und Pfeifer bekommt man im heil. röm. Reich fast aller Orten zu sehen. Es ist, als wenn die Charlatans von Norden und Süden sich das Wort gegeben hätten, die ehrlichen deutschen Pfahlbürger zum Besten zu haben und sich von ihnen für Narrenspossen, die sie für unerhörte Kunststücke ausgeben, bezahlen zu lassen. Selten ist unter solchen Reisenden ein wahrer Künstler, weit häufiger kommen die Sudler und Marktschreier daher, die wahrlich, statt dass sie mit rothen Hosen und abgesilberten seidenen Westen vor den Pulten im Ausland manövrirten, besser thäten, sie blieben zu Hause und pflanzten Kohl und Rüben.«

Ueberdies genossen die reisenden Künstler in sittlicher Hinsicht nicht den besten Ruf. Auch hierin vermittelten sie noch einen letzten schwachen Zusammenhang mit den fahrenden Spielleuten des Mittelalters, welche das Gesetz für unehrlich erklärt hat. Es ist kein Zweifel, dass unter den reisenden Virtuosen von dazumal viel lockere, unverschämte Bursche waren. Bedenkt man, welch freches Auftreten mitunter selbst grosse Reputationen wie D. Steibelt sich erlaubten, so wird man sich über die Charlatanerien musikalischer Branntweingenies wie Scheller oder frecher Hanswurste wie Bohdanowicz nicht wundern, noch es sonderbar finden, wenn irgend einem Virtuosen gern das ausdrückliche Lob ertheilt wird, er sei »auch seinem Charakter nach ein solider und moralischer Mensch«. Mitunter wurde sogar der Vorschlag laut, es solle die Staatsgewalt dafür sorgen, »dass der gute Künstler eine sichere Belohnung erhalte, hingegen kein Afterkünstler das Publicum hintergehe«. In allen grossen Städten sollte eine dafür eingesetzte Kunstjury von obrigkeitswegen ihr Amt handeln, und »auch die Sittlichkeit oder wenigstens die Gesittetheit der reisenden Künstler sich zum Augenmerk machen.«*)

Durchblättert man die Musikzeitungen des vorigen Jahrhunderts, so möchte man glauben, Deutschland sei von Concertgebern fortwährend überschwemmt gewesen. Die Klagen über die vielen »reisenden Künstler«, die dringenden Mahnrufe verschiedener Städte, es mögen Musikreisende ja ferne bleiben, weil sie nichts einnehmen, sondern rettungslos ihr Geld zusetzen würden, — sie wiederholen sich überall. Und dennoch wäre es Täuschung, wollten wir — Söhne des Liszt-Thalberg'schen Zeitalters — annehmen, dass die Zahl der Virtuosen vor 70 bis 100 Jahren eine grosse war. Nur einer noch in den Anfängen des Concertwesens steckenden Zeit konnte sie so bedeutend, ja übermässig erscheinen. Mitunter, wo uns regel-

*) Auch in diesem, den Gegenstand sehr ernsthaft und gründlich behandelnden Aufsatz ([Leipz.] Allg. M. Ztg. Nr. 46 vom Jahre 1802) wird über die Sittenlosigkeit der reisenden Künstler geklagt. »Die unmoralischen Eigenschaften, durch welche so viele Virtuosen sich und ihre Kunst um die Achtung bringen, sind: 1) Mangel an Bescheidenheit, unverschämte Zudringlichkeit. 2) Eigensinnige Launen. 3) Hang zu sinnlichen Ausschweifungen.«
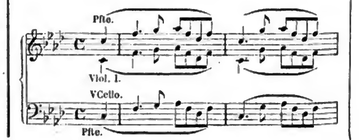
mässige Berichte vorliegen, können wir sogar nachrechnen. *) Wie selten zu jener Zeit das Erscheinen eines Virtuosen war, beweist schon der Umstand, dass die Musikzeitungen manchmal plötzlich ein- oder zweimal im Jahr Correspondenzen (mitunter aus ganz ansehnlichen Städten) bringen, die nichts als die wichtige Nachricht enthalten: Herr X. oder Y. habe dort ein Concert gegeben. Dafür taucht heutzutage kein Berichterstatter auch nur die Feder ein. Die Klagen unserer Urgrossväter über die zahllosen Virtuosen machen uns jetzt ungefähr denselben Eindruck, als wenn wir in einer kleinen billigen Stadt über die »enorme Theuerung« jammern hören. Hätten die reisenden Künstler von ehedem im Allgemeinen die Bedeutung gehabt und die Achtung genossen, wie ihre Nachfolger in unserm Jahrhundert, so wäre auch ihre Anzahl unsern Voreltern nicht so übermässig vorgekommen.

Recensionen.

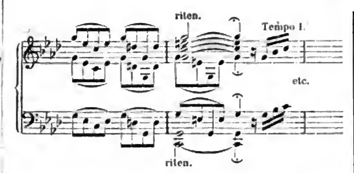
Johannes Brahms, Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 34. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Preis 5 Thlr.

H. D. Ein neues Werk von Brahms drängt bei uns, wie man erwarten kann, jedes andere musikalische Interesse für den Augenblick zurück. Indem wir dieses aussprechen, sind wir schon darauf gefasst, von subjectiver Kritik, blindem Partei-Enthusiasmus und dergl. reden zu hören. Da wir uns bewusst sind, bei früheren Besprechungen Brahms'scher Werke uns niemals von blossem Enthusiasmus leiten gelassen zu haben, sondern durch genaues Studium uns ein Urtheil gebildet, dasselbe in Begleitung einer detaillirten Beschreibung ausgesprochen und so unsere Meinung nirgendwo ohne Begründung gelassen zu haben, wobei gar nicht selten Ausstellung und Tadel mit unterlief: so können uns dergleichen Ausrufe nicht berühren. Wir wissen, dass wir vor jenen, die uns in Beurtheilung Brahms' der Subjectivität zeihen, wenigstens das eine voraus haben: die Werke desselben ordentlich zu kennen. Aber auch für die allmälige Anerkennung des Talents und der Tüchtigkeit der Brahms'schen Compositionen machen uns jene Vorwürfe nicht besorgt; denn dergleichen ist zu allen Zeiten da gewesen. Mozart's Quartette erschienen den Kritikern seiner Zeit zu stark gewürzt. Beethoven erhielt nach seinen ersten Sonaten von einem wohlmeinenden Recensenten in der A. M. Ztg. den Rath, sich mehr an die Natur zu halten. Als seine herrlichen Trios Op. 70 erschienen waren, setzten sich drei vorzügliche Musiker, unter ihnen des Meisters Schüler F. Ries (wir wissen dies aus zuverlässiger Mittheilung) zusammen, um dieselben zu spielen, und was war das Resultat dieser ersten Kenntnissnahme? — Beethoven müsse wahnsinnig geworden sein. Nicht viel gelinder lauteten die Urtheile über seine letzten Quartette, deren Verständniss noch jetzt kein allgemeines ist. Die Zahl derer endlich, welche aus entschiedenen Gegnern Robert Schumann's seine Verehrer und Freunde geworden sind, dürfte heute schon nach Hunderten zu berechnen sein. — Man verstehe uns. Wir haben mit all dem Gesagten keine Vergleichungen anstellen wollen; es steht weder uns zu, noch ist es überhaupt an der Zeit, über die Stellung von Brahms zu den Künstlern der Vergangenheit und Gegenwart eine endgültige Meinung abzugeben; wir wollten nur zeigen, wie wenig bei der Würdigung des wahren Werthes desselben auf den Geschmack des Publicums, auf die Auslassungen der keineswegs immer gewissenhaften Kritik, auf das Urtheil der keineswegs immer vorurtheilsfreien, zur Erfassung fremder Individualität sofort fähigen Kunstgenossen unbedingter Werth zu legen sei und dass es hier wie überall der Zukunft überlassen bleiben müsse, zu entscheiden, was bleibend und ächt war. Unterdessen wollen wir wie bisher versuchen, durch detaillirte Betrachtung des Gebotenen über den Inhalt und die Absicht des vorliegenden Werks zu bestimmterer Anschauung zu gelangen.

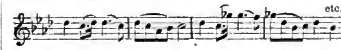
Das neue Quintett geht aus F-moll, einer Tonart, in welcher wir gewohnt sind, den Ausdruck pathetisch-tragischer, düsterer und trüber Seelenstimmungen zu erblicken. Den Charakter des Pathetischen athmet gleich das Hauptthema des ersten Satzes (F-moll 4/4 *Allegro non troppo*), welches in breitem Unisono anhebt und im vierten Takte auf dem Dominantaccorde schliesst:
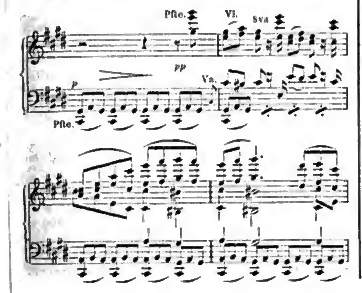


*) Dies ist z. B. der Fall mit Leipzig, dessen Concertstatistik die Allg. Musikal. Ztg. mit grosser Genauigkeit verzeichnete. Dieser Zeitung zufolge (I. Band S. 424) haben »während des Winterhalbjahrs« (October 1798 bis Ende März 1799) folgende »durchreisende Virtuosen« in Leipzig Concert gegeben: Die Altistin Chaldarini, die Flötisten Dimmler und Dulon, der Fagottist Kummer. Also vier Virtuosen! Ein Nachtrag zu diesem Artikel (vom 29. Mai 1799) sagt: Die Concurrenz der fremden Virtuosen war gegen das Ende der Ostermesse sehr beträchtlich. Diese Virtuosen waren 1) der Basssänger Hübsch, 2) der Clavierspieler Wölfl, 3) die gemeinschaftlich reisenden, äusserst mittelmässigen Mandoline- und Violaspieler Giordani, Folchini und Frerardi, 4) Musikdirector Schwenke mit dem jungen Geiger Hartmann (gaben kein öffentliches Concert, sondern spielten nur in einigen Privathäusern), 5) die Violinspielerin Gandini. Diese enorme, nur durch die Leipziger Messzeit erklärliche »Concurrenz« reducirt sich also auf vier Virtuosenconcerte! — Vom 1. Januar bis Mitte Mai 1800 concertirten in Leipzig nur der Polychordspieler Hiltmer und die Knaben Pixis, die es sogar zu zwei Concerten brachten. Hierauf wird wieder von einer »ungemeinen Concurrenz« fremder Virtuosen während der Ostermesse 1800 gesprochen, sie bestand aus netto 7 Virtuosen, worunter 2 Sängerinnen. — (Allg. M. Ztg. II. Bd. S. 635.)
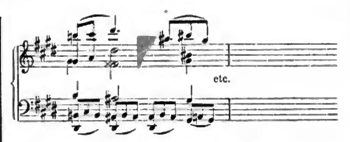


Auf diesen kräftigen Eingang lässt das Clavier in dreimal wiederholtem Ansatze eine harmonische Sechszehntelfigur folgen, welche aus dem vorigen Achtelmotiv hervorgeht, und worauf die Instrumente mit mächtigen Accordschlägen antworten; beim dritten Male spinnt sich dieselbe etwas weiter aus, schliesst noch einmal mit aller Kraft auf der Dominante, worauf das Thema von neuem in den Instrumenten *unisono* auftritt, mit kräftigen harmonisch begleitenden Achtelgängen des Claviers. Zu den Fortsetzungen derselben im Clavier erklingen die Sechszehntelfiguren in den Instrumenten; kühne Modulationen führen zum Abschluss in F-moll. Nun folgt in der Violine ein Gegenthema von contrastirendem Charakter, welches sowohl durch den Rhythmus selbst, als durch die Harmonie, worin wir namentlich den Ton *des* als kleine None fortwährend durchklingen hören, eine unruhig, ungeduldig klagende Empfindung ausspricht:



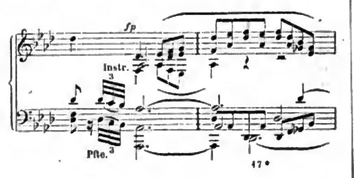
Nach einer kurzen Wiederholung desselben durch die Bratsche nimmt es die Violine auf, erhebt sich damit in schneller, kräftiger Steigerung und führt in kühner, unerwarteter Modulation nach Cis-moll, worin, nach kurzer Vorbereitung durch eine unruhige Triolenbewegung im Bass, ein zweites Thema von ganz eigenthümlichem Charakter einsetzt:
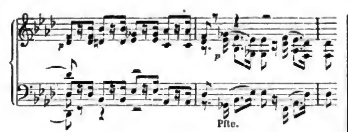




Es liegt etwas wild-phantastisches in den springenden Figuren und ausgespannten Gängen; durch ein folgendes Motiv der Bratsche, während dessen die Triolenfigur im Clavier weitergeht, und durch das sich anschliessende Moduliren nach Cis-dur und D-dur (*pp*) wird unser Sinn in träumender Erwartung festgehalten, bis das Thema in den Instrumenten wieder auftritt, durch den letzten Gang desselben sich Fortsetzungen anschliessen und der Abschluss vorbereitet wird, der lange zwischen Dur und Moll schwankt, bis lang gezogene ausdrucksvolle Figuren der ersten Violine zur Sechszehntelbewegung des Claviers nach Des- (Cis-) dur führen. In den Figuren glaubten wir einige Verwandtschaft mit entsprechenden Partien des Beethoven'schen F moll-Quartetts (Op. 95) zu erkennen; auch findet sich eine Analogie mit demselben in der Folge der Tonarten, indem der Abschluss des ersten Theiles nicht in der Paralleltonart, sondern in der Unterdominante derselben, erfolgt. Aber abgesehen von einzelnen Aehnlichkeiten sind wir mehrfach sowohl in diesem wie andern Werken Brahms an die eigenthümlich-innige Weise der späteren Beethoven'schen Werke erinnert worden, und glauben, dass darin mehr wie Reminiscenzen und Anklänge, dass vielmehr ein innerer, verwandtschaftlicher Zug darin erkannt werden darf, der, wenn wir uns in dieser Beobachtung nicht täuschen, Brahms' Talent schon darum als vielseitiger und tiefer als das der meisten seiner Zeitgenossen erscheinen lässt, weil in ihm sich neben vollständiger Beherrschung des modern-romantischen Stils der Geist der grossen Vergangenen lebendig erweist, während wir bei der grossen Mehrzahl der Lebenden nur einseitige Nachahmung Mendelssohn'scher und Schumann'scher Weise finden.

Doch wir kehren zu unserm ersten Satze zurück. Noch ist der Schluss des ersten Theils nicht erreicht; sondern wie, um frohe Erhebung nach erreichtem Ziele auszudrücken, setzt noch ein Schlussthema in *Des* ein:





welches in anderer Form wiederholt wird und wobei die punktirte Bewegung sich zu Achteln abschwächt. Der Schluss erhält durch die fortwährende Betonung der schwächeren Takttheile etwas unsicheres, zweifelndes und bildet dadurch eine, wie man fühlt, innerlich wohl motivirte Vermittlung zwischen dem letzten Thema und der Wiederholung des Anfangs. Die unsichere, zaghafte Bewegung geht im Anfange des zweiten Theiles noch lange fort, man hört zwischen den leise, gegen den Takt angeschlagenen Accorden der Instrumente eine gebundene Figur des Claviers, zweimal erscheint auch die Bewegung des ersten Themas, aber nicht mit der früheren pathetischen Kraft, sondern ebenfalls zweifelnd und ängstlich; und die oft und überraschend wechselnde Modulation in diesem Abschnitte vollendet den Charakter des Zaghaften, fast Unheimlichen. Nach einem Abschlusse auf B-moll weicht dasselbe einem unruhigen, aus gebrochenen Figuren zusammengesetzten Thema, welches in eiliger Bewegung einem kräftigen Schlusse auf der Dominante von B-moll zuführt, worin dann das zweite Thema (früher Cis-moll) wieder einsetzt; in verschiedener Lage, mit manchen Veränderungen, namentlich in den Anhängen, wird dasselbe durchgeführt, bis es noch einmal in voller Kraft in C-moll einsetzt und darin ausklingt. Jeder wird sich aus vielen Werken Beethoven's, namentlich der grösseren Symphonien (Eroica, C-moll) erinnern, dass in der Durchführungspartie des zweiten Theiles einmal eine Stelle eintritt, in welcher der Ausdruck des ganzen Stücks gleichsam seinen Höhepunkt erreicht, an welchem der Ausdruck sich gleichsam concentrirt und zur höchsten Kraft und Fülle steigert. Auch in den Brahms'schen Compositionen ist es leicht, diesen Gipfelpunkt, zu welchem alles Vorhergehende hinleitet, zu finden, und er weiss, denselben mit grossem Geschick vorzubereiten. Doch kann derselbe auch zur Klippe werden. Es kommt nämlich darauf an, nicht nur dass derselbe sich organisch aus den thematischen Grundelementen und dem Charakter des Stücks entwickele, sondern dass dieselben auch in ihm selbst fortwährend erkennbar und fühlbar bleiben, dass namentlich das Aufbieten aller Kraft nicht zu Gewaltsamkeiten, zum Verlassen der musikalischen Schönheit führe, und dass wir uns an solchen Stellen nicht ganz von dem Grundtypus des Stücks entfernt fühlen. Wir glauben — und müssen das aufrichtig aussprechen — dass Brahms in einigen seiner früheren Werke an dieser Stelle zu weit gegangen ist, und auch wenn wir die Stelle betrachten, welche in unserm Quintett den oben angeführten starken Eintritt auf C-moll vorbereitet, die Imitation mit dem Motive des zweiten Themas und die darauf folgenden punktirten Figuren, so glauben wir im Allgemeinen aussprechen zu dürfen, dass hier die Stelle ist, wo Brahms zu jenen früher erwähnten Herbigkeiten und Gewaltsamkeiten, welche zum Theil in einem Vorwiegen der Reflexion vor dem ununterbrochenen Strome des Empfindens am meisten hinneigt, und wo daher besondere Vorsicht Noth thut, dass nicht vor einer beabsichtigten grossen Wirkung die Schönheit zurücktrete. — Nach diesem *ff* beginnt nun, schnell und unerwartet, der Rückgang zum ersten Thema, dessen gleichsam verdeckter Wiedereintritt zu den absteigenden Accorden des Claviers und dem *C* der Bässe, einmal sogar zwischen Dur und Moll sich gleichsam besinnend, uns noch einmal an jenes Zweifeln und Zagen zu Anfang des zweiten Theiles zurückerinnert, bis das Clavier mit jener uns bekannten Sechszehntelfigur durchbricht und mit denselben Modulationen, wie ganz zu Anfang, zu der kräftigen Wiederholung des Hauptthemas führt. Nun wiederholt sich im Ganzen der frühere Verlauf; der nothwendige Wechsel der Tonart wird kurz dadurch herbeigeführt, dass das Gegenthema vom Violoncell sofort statt in F-moll, in B-moll eingeführt wird, so dass nun der Einsatz des zweiten Themas in Fis-moll erfolgt. Aus den Fortsetzungen desselben bildet sich ein rascher Uebergang nach F-moll, worin das Thema wiederholt wird — aber nur harmonisch übereinstimmend, während die springenden, abgebrochenen Figuren in eine zusammenhängende ruhige Achtelbewegung übergegangen sind — das Phantastische, Wilde hat einer schwermüthigen Resignation Platz gemacht. Die früheren Schlusswendungen treten nun in F-moll auf und führen nach langem Zuge noch einmal zu F-dur, worin das dritte Thema, in veränderter Vertheilung (warum?) auftritt. In schönen harmonischen Gängen über dem tiefen *F* als Orgelpunkt werden wir zu einer Coda (*poco sostenuto*) hingeführt, in welcher zu dem noch immer festgehaltenen tiefen *F* des Claviers die Instrumente im Wechsel Achtelfiguren, die sich aus dem Thema entwickeln, mannigfaltig sich verschlingend anstimmen, nach B-dur führen und (während das Clavier verstummt) in syncopirten Accorden ganz leise hinauf- und wieder hinabsteigen; das Cello deutet in der schon früher gehörten zweifelnden Weise das Thema wieder an, und als dasselbe immer deutlicher erklingt, fällt auch das Clavier wieder ein, eine mächtige Steigerung an Kraft und Schnelligkeit führt zu F-moll zurück, und mit der Sechszehntelbewegung und den begleitenden Accorden, zuletzt mit dem Motiv des Hauptthemas wird der Schluss in wahrhaft grandioser Weise herbeigeführt. — Sagten wir oben, dass die Durchführungspartie, namentlich der Höhepunkt derselben, eine Klippe sei, an welcher Brahms' Neigung zu herben Modulationen und zu verstandesmässiger Durcharbeitung mitunter zu scheitern Gefahr laufe: so dürfen wir im Gegensatz hierzu die Schlusspartien durchweg als Glanzpunkte seiner Sätze be-

zeichnen. Man beobachte die meisten seiner früheren Werke, um zu erkennen, mit welcher Feinheit er hier die Hauptmotive noch einmal zu unerwarteten, ganz wunderbaren Wirkungen zu verwenden versteht. — Wenn wir auf den ganzen ersten Satz zurückblicken, auf den Reichthum selbständiger, ausdrucksvoller, dem Ausdruck nach vollkommen von einander verschiedener Themata, auf die geschickte, ganz ihrem Charakter entsprechende Vorbereitung und Entwicklung derselben, auf die Sicherheit thematischer, harmonischer und überhaupt formeller Behandlung, so müssen wir ihn als der Anlage wie der Ausführung, dem Gehalt wie der Form nach bedeutend bezeichnen. Auch der äusserliche Punkt der Instrumentirung zeigt einen Fortschritt gegen früher: die Instrumente treten in mehr geschlossener Weise dem Clavier gegenüber, die einzelnen sind einfacher und mehr ihrer Natur gemäss behandelt, nur selten finden sich auch wieder Figuren denselben zugetheilt, die wir als claviermässig bezeichnen dürfen. Und auch der tiefere poetische Gehalt muss bei tieferem Eindringen ergreifen: wir glauben einen Kampf mit einem unerbittlichen Geschick zu vernehmen, welches uns, indem wir mancherlei Wünsche verfolgen und frei hinausstreben möchten, vor dem Eingreifen des scheinbar Erreichten scheu zurückschrecken lässt.

(Schluss folgt.)

Die Leipziger Concertsaison 1865/66.

S. B. In der folgenden statistischen Zusammenstellung geben wir vorerst ein Bild der Thätigkeit der hiesigen öffentlichen und wichtigeren Musikinstitute, und knüpfen dann einige allgemeine und specielle Bemerkungen an dasselbe an.

I. Gewandhaus.

20 Abonnement-Concerte nebst Pensionsfonds- und Armen-Concert. Symphonien: Em. Bach, D. J. Haydn, D, Militär-, Fis-moll (Abschieds-) und B. Mozart, Es. Beethoven, Nr. 3, 4, 5, 7, 8, 9. Schubert, C. Schumann, D-moll, B, C, Es. Reinecke, A. — Ouvertüren: Mozart, Zauberflöte. Méhul, »Joseph« und »Gabrielle d'Estrées« (zum 1. Mal). Vogler, Samori. Beethoven, Leonore Nr. 1 und 3, Coriolan, Weihe des Hauses Op. 124. Cherubini, Anacreon, Abenceragen. Weber, Euryanthe, Oberon. Schubert, Alfons und Estrella (zum 1. Mal). Righini, Tigranes. Spohr, Jessonda. Marschner, Vampyr. Mendelssohn, Meeresstille und glückliche Fahrt. Schumann, Genoveva. Gade, Hochland. V. Lachner, Demetrius (zum 1. Mal). Meyerbeer, Struensee. Grützmacher, Concert-(neu); J. Raff, Fest- (neu). Vierling, Hermannsschlacht (neu). — Andere Orchesterwerke: Gluck, Balletstücke aus Orpheus, desgleichen aus Helena und Paris. Bach, Concert in G. Mozart, Serenade für Blasinstrumente. Beethoven, Egmont-Musik. Cherubini, Entr'act aus Medea. Schubert, Entr'acts zu Rosamunde (zum 1. Mal). Schumann, Ouvertüre, Scherzo und Finale. Fr. Lachner, Suite Nr. 3 F-moll (neu). Esser, Suite F-dur (neu). Gouvy, Allegro, Sicilienne, Menuett und Epilog (neu). — Werke für Chor und Orchester: S. Bach, »Nun ist das Heil« Cantate. Händel, Plagenchöre aus »Israel«. Schubert, Kyrie aus der Es-Messe. Spohr, Fragmente aus »Jessonda«. Beethoven, Chor-Phantasie. Mendelssohn, Lobgesang, Fragment aus Antigone, Finale aus »Loreley«. Schumann, Manfred. Hiller, Pfingsten. — Andere Chöre von L. Schröter, Mozart, Cherubini, Fr. Schneider, C. Kreutzer, Reinecke (neu). — Arien und Ensemblestücke von J. Ch. Bach, Händel, Mozart, Haydn, Gluck, Beethoven, Spohr, Weber, Mendelssohn, Cimarosa, Pergolese, Hasse, Graun, Cherubini, Herold, Rossini, Glinka. — Lieder von Reichardt, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Franz, Taubert, Rubinstein, Gordigiani, Alabieff. — Concerte und Concertstücke; Pianoforte: Beethoven, C-moll, Es, Chorphantasie. Mendelssohn, G-moll. Volkmann (zum 1. Mal), Saint-Saëns (neu). Chopin, E-moll. Violine: Beethoven, D. Spohr, Gesangsscene, D-moll. David, D-moll. Joachim, Ungarisches. Litolff. Violoncell: Molique, Servais. Pianoforte, Violine und Violoncell: Beethoven. Oboe: Mozart (zum 1. Mal). — Clavier-Solostücke von S. Bach, J. Chr. Bach, Friedemann Bach, Galuppi, J. L. Krebs, Händel, Schumann, Liszt, Reinecke (neu), Rubinstein. — Violinstücke von Tartini, Ernst und Vieuxtemps. — Violoncellstücke von de Swert. — Harfenstücke von Parish-Alvars und Pönitz.

8 Abendunterhaltungen für Kammermusik. Streichtrio: Beethoven, Serenade Op. 8. — Streichquartette: Haydn, D, G. Mozart, C. Beethoven, C Op. 59, B Op. 130, Cis-moll Op. 131. Spohr, E-moll. Mendelssohn, Es Op. 44. Schumann, F-dur. — Streichquintette: Mozart, G-moll. Beethoven, C-dur. — Sonaten; Clavier und Violine: Hiller. Clavier und Violoncell: Beethoven, G-moll. Reinecke (neu). — Clavier und Viola da Gamba (Violoncell): S. Bach. — Claviertrios: Haydn, G-dur. Beethoven, gr. B. Schubert, B. Mendelssohn, D-moll. — Violin-Sonate von Leclair. — Für Streich- und Blasinstrumente: Mozart, Divertimento, B. — Clavier-Solostücke von Hiller und Jadassohn.

Als **Solisten** liessen sich im Gewandhause hören: *) Clavier: Frl. A. Zimmermann, Herr Saint-Saëns, Herr Reinecke, Herr Pauer, Herr Labor, Herr Blassmann, Fräul. Skiva, Fräul. Hauffe, Herr Petersilea, Frl. Krebs. Violine: Die Herren David, Petterson, Grün, Auer, Dreyschock, Bargheer. Violoncell: Die Herren Lübeck, Grützmacher und de Swert. Oboe: Herr Lund. Harfe: Herr Pönitz. — Gesang: Frau von Kotschetoff, Frau J. Flinsch, Frl. Scheuerlein, Herr Schild, Frl. Suvanny, Herr und Frau Marchesi, Frl. Rothenberger, Frau Pögner, Herr Scharfe, Frau Rudersdorff, Fräul. Ubrich, Herr Rebling, Frl. Borchard, Frau Schlegel-Köster, Herr Sabbath.

II. Musikverein Euterpe.

7 (8) Orchester-Concerte. Symphonien: Beethoven, Nr. 3 und 9. Schubert, C-dur. Schumann, B-dur. Volkmann, D-moll. Jadassohn, C-dur. — Ouvertüren: Cherubini, Anacreon und Medea. Spontini, Olympia. Weber, Jubel-. Schumann, Genoveva. — Andere Orchesterstücke: Händel, Concert D-moll. Wagner, Vorspiel zu Tristan und Isolde. Dreszer, Vorspiel aus Valmoda. — Werke für Chor, Soli und Orchester: Gluck, Orpheus (siehe noch weiter unten »Euterpe und Singacademie vereinigt«). — Concerte und Concertstücke, Pianoforte: Beethoven, C-moll. Moscheles, G-moll. Violine: Beethoven, D. Spohr, Nr. 6 u. 7. Bott, Andante und Capriccio. Violoncell: Goltermann. — Clavier-Solostücke, Pianoforte: Bach, Schumann, Chopin, Henselt, Liszt. Violine: Tartini, Spohr. Flöte: Mozart, Demerssemann. — Arien von Mozart. — Lieder von Mozart, Beethoven, Mendelssohn.

2 Soiréen für Kammermusik: Streichquartette: keines. Quartett mit Flöte: Mozart. Streichquintett: Mozart, G-moll. Septett: Beethoven. Clavier-Trio: Weber, G-moll. Clavierquintett: Schumann. — Verschie-

*) Das Verzeichniss macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit, namentlich in Hinsicht der Kammermusik-Unterhaltungen.

denes: Schumann, Mährchen-Erzählungen für Clavier, Clarinette und Bratsche. S. Bach, Sarabande und Sicilienne für Flöte und Clavier.

Als **Solisten** liessen sich in den 9 Concerten der Euterpe hören: Clavier Frl. A. Mehlig, Herr v. Bernuth, Frau Heinze. Violine die Herren De Ahna, Jakobsohn, J. Bott, Bollandt. Violoncell die Herren Lübeck und Grabau. Gesang Frl. Baraldi dell Ara, Frau Flinsch, Frl. Baer, Frl. Suvanny, Herr Rebling. Flöte Herr De Vroye.

III. Singacademie.

Chöre, von J. Christoph Bach, »Ich lasse dich nicht«. Rossini, aus dem *Stabat mater*. Mozart, *Ave verum*. Schumann, Zigeunerleben. Hauptmann. Meinardus, Roland's Schwanenlied. Jensen, Brautlied. — Lieder von Schumann. — Instrumentale Zwischenstücke von Beethoven und Volkmann.

IV. Euterpe und Singacademie vereinigt.

Chöre mit Soli und Orchester: Gade, Frühlingsbotschaft. Gluck, Schlussscenen des 3. Acts der Armide. Rossini, *Stabat mater*. — Arie von Mozart. — Solisten, Gesang: Frl. Santer, Frl. Wilde, Frau Pögner, Herr Gunz, Herr Freny.

V. Riedel'scher Verein.

Chöre: H. Schütz, sieben Worte. Eccard, 5stimmiges Festlied. Prätorius, Weihnachtslied. Grössere Werke für Chor, Soli und Orchester: Asterga, *Stabat mater*. S. Bach, Johannispassion. Beethoven, Grosse D-Messe. — Gesangs-Solisten: Frau Jauner-Krall, Frau Reclam, Frau Krebs-Michalesi, Frau Pögner, Herr Schild, Herr Schulze.

VI. Einzelne Concerte.

Pauliner-Concert. Werke für Männerchor und Orchester: F. Hiller, Psalm 93. G. Vierling, »Im Herbst«. J. Brambach, Veleda. Kleinere Chöre von Schubert, Silcher, Weinwurm und Rubinstein (sämmtliche Werke zum 1. Mal). — Clavierstücke von Chopin, Moscheles und St. Heller. Lieder von Mendelssohn und Taubert. Solisten, Gesang: Frl. Ubrich, Frl. Brenner, Herr Wiedemann. Clavier Herr Labor.

Zwei historische Concerte des Ehepaars Marchesi.

Zwei Orgelconcerte, der Lehrerversammlung und des Hrn. Höpner.

Charfreitags-Aufführung. Matthäus-Passion von S. Bach. Solosänger: Frl. Scheuerlein, Frau Pögner, die Herren Schild, C. Hill, Gitt.

(Schluss folgt.)

Eine Ansicht über M. Horn's und R. Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt“.

(Aus Mainz war uns vor einiger Zeit ein bereits verspäteter Bericht zugekommen, den wir überdies aus Mangel an Raum bis heute liegen lassen mussten. Wir geben daher nur das aus jenem Bericht, was uns noch heute von Interesse zu sein scheint. D. Red.)

S. Das vorjährige mit Judas Maccabäus gefeierte Musikfest hatte ein so freundliches Andenken in uns hinterlassen, dass wir gern die Gelegenheit wahrnahmen, das am 11. Dec. im Stadttheater unter Friedr. Lux' Leitung stattgehabte Concert der vereinigten »Liedertafel« und »Damen-Gesang-Verein« zu besuchen. Die Hauptnummern des Abends waren Spohr's Cmoll-Symphonie und Schumann's Cantate »Der Rose Pilgerfahrt«. . . . . Erfreulich war uns die in allen Theilen durchdachte, feste und runde Aufführung der schönen Spohr'schen Symphonie. Wir können zwar nicht dem auffliegenden Enthusiasmus A. Kahlert's folgen, der (Blätter aus der Brieftasche eines Musikers S. 207 ff.) auf die Symphonie ein ganzes Mährchen von der verlornen und wiedererkämpften Geliebten dichtete und auf jeden Fall viel zu hoch gegriffen hat, wenn er Spohr's weiches Larghetto alles Ernstes mit dem Allegretto der Beethoven'schen A-dur-Symphonie vergleichen wollte. Eher noch möchte der erste Satz hie und da an die Pastorale anklingen, wogegen das Ganze in seiner glatten Factur von dem kräftigen Pathos eines Beethoven gewiss weit genug entfernt ist. Späteren Symphonien gegenüber bleibt diese Spohr'sche immer ein hohes und edles Werk, voll Zug und Schwung und seligem Wohllaut und frei von all den prickelnden und schlagenden Effecten, womit manche Andere bei der Menge Glück zu machen suchten.

Besondere Theilnahme fand dann Schumann's liebliche Cantate; ohne gerade in lauten Beifall auszubrechen, schien das Publicum durch die so reizend vom Idyllischen in's Elegische spielende Musik vielfach erwärmt und angeregt. . . . . Nach den gar nüchtern und schnöde abweisenden Bemerkungen A. Reissmann's (Rob. Schumann S. 186 f.) möchten wir hier einige Worte über die Composition selbst anknüpfen.

Dass die zu Grund liegende Dichtung M. Horn's für sich genommen recht herzlich schwach und unbedeutend, ja in ihrer ganzen Anschauungs- und Darstellungsweise stark verblichen und gealtert ist, steht wohl ausser Frage. Sie rührt auch nicht entfernt an die schöne Idee, die sie auslegen und verklären möchte: die Verherrlichung der Liebe als des höchsten Erdenglücks, darnach selbst die seligen Geister aus ihrer leidenschaftslosen Höhe sich hernieder sehnen. Wie ernst und grossartig fasste dagegen der starke Dichtergeist Byron's denselben Gedanken in seinem Mysterium »Himmel und Erde«! Moritz Horn gab uns ein leichtestes Probestückchen jener versgeringelten Mährchen-Romantik, die mit ihrer bis zur Blumensprache sublimirten Sentimentalität eine Zeit lang bei unseren Damen Mode war. Auf solchen Text eine Musik zu setzen, konnte nur einem Schumann beifallen, dessen zart empfindendes Gemüthsleben mit der weiblichen Natur so manche Berührungspunkte zeigt. Hier aber, wo vom Weibe nicht weiter vonnöthen, haben — gegen R. Wagner's Doctrin — Dichter und Componist die Rollen gewechselt: die Dichtung ist durchaus receptives Element geworden, die Musik die wirkende und schaffende Kraft, Moritz Horn das Weib, Schumann der Mann. Lese doch, wem es möglich ist, den blossen Text, diese Wörtlein von Röslein und Schwesterlein, und höre er dann die Musik, die geradezu allein den Text flott gehalten und den wörtlichen Ausdruck über sich selbst gehoben und hinausgeführt.

Freilich darf man hier, wie fast durchweg bei Schumann, nicht das zu »beliebten Motiven« herhaltende Tonstück verlangen, solch feste herzhafte Melodie, die man, den Text in der Tasche, »getrost nach Hause tragen« und stracks als Lied ohne Worte vom Instrumente spielen kann. Selbst jenes gerühmte Waldlied darf man so wenig wie die Elfenchöre, an sinnlich melodischem Reiz neben Weber und Mendelssohn stellen. Und gar jene Schilderung der Hochzeitsfeier, im zweiten Theil der Rose, mag wohl neben der ungebundenen derben Lust eines Haydn'schen Herbstchores matt und schwächlich erscheinen; man meint, die Leute suchten sich ihre Freude erst einzureden und anzusingen. Allein Umgebung und Ton des Ganzen vertrugen da keine stärkeren Striche und Farben: wo zwei so zarte Seelen Ewig mein und dein sagen, dürfen sie draussen nicht zu laut sein. Die fest im Leben stehenden, nicht in unmittelbaren Herzensantheil und Mitleidenschaft gezogenen Personen, Todtengräber und Müller, sind ohne ausgeprägte individuelle Züge, fast abstracte Figuren, und das fühlte auch der ehrliche Mainzer Bass, der immer mit seinen Singversen hinter dem Flügel hervortrat und dann eiligst verschwand.

Der Werthunterschied der beiden Theile unserer Cantate ist erheblich und an sich bemerkenswerth. Fast der ganze erste Theil fällt als blosse Exposition und Vorbereitung des kleinen Dramas in unrettbare Monotonie: Declamation zu orchestraler Malerei. Ein charakteristisches Decorationsstückchen darin ist die Begräbnissscene, wie die Hochzeit im zweiten Theil. Von der lebendig gefühlten Introduction (»Die ersten Blumen tauchen«) und einigen recht hübschen Tonspielchen (»Ein duftdurchfrischter Morgenwind wirft Aepfelblüthen ihr ins Haar« etc.) abgesehen, zählen wir das Andere zu den romantischen Subtilitäten, die uns starkem Geschlechte doch nicht mehr in den Sinn wollen.

Erst mit dem zweiten Theil, wo der trübselige Todtengräber aus dem Spiel und der den Context recitirende Tenor weniger zu Worte kommt, da bringt die im jungen Mädchenherzen keimende, wachsende, in Blüthe brechende Liebe Leben und Interesse in die Fabel, und auch die Musik gewinnt in steigender Bewegung an Form und Fluss. Da haben wir dann die schönen Duette »Zwischen grünen Bäumen« und »Ei Mühle, liebe Mühle«, den prächtigen Männerchor, das Liebesduett mit dem in den hellen Herzensjubel stimmenden Chor, weiter den Hochzeits- und zum Schluss den selig aufsteigenden Engelchor. Reissmann will gleichwohl nur im Duett »Ich weiss ein Röslein prangen« seelischen Zug zum Ausdruck gebracht, im Uebrigen vorwiegend »decorative Bedeutung« finden. Schumann habe eben »ohne weitere innere Anregung« (!) zu Worten Musik gemacht, mit geläufiger Technik Worten Noten angepasst. Da fragen wir denn doch für die ebengenannten Nummern des zweiten, für die kindlich heiteren Frühlingsgesänge, den so munter spielenden zweiten Elfenchor des ersten Theils: haben sie nicht wirklich inneren Gehalt, nicht Seele und Ausdruck, strebenden Zug, ein eigenes Leben? Gewiss wird jede nur einigermaassen gelungene Aufführung darauf genügende Antwort geben, und wir danken der Mainzer insbesondere, dass sie diesem unserm Glauben volle Bürgschaft geboten.

Nachrichten.

München. (Da unser Münchener Correspondent längere Zeit durch Unwohlsein vom Concertbesuch abgehalten war, so können wir den Lesern statt eines Berichts diesmal nur die Programme der stattgefundenen Concerte mittheilen. D. Red.) Erstes Abonnement-Concert im königlichen Odeon: Beethoven's 8. Symphonie, Duett aus »Euryanthe«, Elegie für Violoncell von Romberg, Gebet (Quartett für vier Solostimmen) von F. Schubert, »Im Freien«, Concertstück in Form einer Ouverture von Bernh. Scholz (neu). — Zweites Abonnement-Concert: Suite von Raff (neu, gefiel nur theilweise), Orgelsonate in F-moll von Rheinberger (neu, fand Beifall), Trauermarsch von Fr. Schubert, orchestrirt von Fr. Liszt (zum 1. Mal), Fest-Ouvertüre von Beethoven Op. 124. — Erste Quartett-Soirée der Herren Walter, Closner, Thoms and Müller. Quartette in F von Mozart, in C-moll von Beethoven, in Es von Haydn. — Zwei Abende für ältere und neuere Claviermusik von H. von Bülow, in welcher S. Bach mit 1, Beethoven mit 2, Schumann, J. Raff, Rheinberger, Bülow mit je 1, Liszt aber mit vier Compositionen vertreten war, unter letztern »Zwei kirchliche Legenden, 1) Die Vogelpredigt des heil. Franciscus von Assisi, 2) Der heil. Franciscus von Paula auf den Wogen schreitend« (!). — In einem Concert des Violoncellisten Hrn. Franz Bennat, kgl. Hofmusiker, wurde u. A. ein Clavier-Trio von J. Rheinberger gespielt, welchem unser Referent, der es näher zu kennen scheint, Erfindung, brillanten Claviersatz, schöne thematische Arbeit und Geist nachrühmt. — Zweites Concert des Oratorien-Vereins: *Stabat mater* von J. Haydn, »Die Flucht der heil. Familie« von M. Bruch, Hymne für vier Frauenstimmen und Harfe von J. Rheinberger, Mirjam's Siegesgesang von F. Schubert. — Das letzte Abonnement-Concert endlich brachte Haydn's Symphonie in B, Abert's »Columbus« (wiederholt) und Schumann's Clavier-Concert (1. Satz), gespielt von dem blinden Pianisten Carl v. d. Tann.

Grössere Aufführungen der letzten Zeit fanden statt: In Carlsruhe, am Palmsonntag Beethoven's Neunte Symphonie, am Charfreitag Bach's Matthäus-Passion. In Aachen am 28. März Bach's Matthäus-Passion. In Bermen am 27. März Händel's Messias und Mozart's Requiem. In Stuttgart am 30. März durch den Verein für classische Kirchenmusik E. Astorga's *Stabat mater* (1. Theil) und zwölf Nummern aus Bach's Johannes-Passion (Stückwerk!). In Bozen am Charfreitag durch den Musikverein und Pfarrchor Spohr's Oratorium »Die letzten Dinge« (warum nicht lieber desselben Componisten »Des Heilands letzte Stunden?«). In Cöln am 27. März durch die Singacademie Rossini's *Stabat mater*, *Tenebrae* von M. Haydn, »Du Hirte Israels« von Bortniansky und der dritte Theil des »Weltgerichts« von F. Schneider.

In Stuttgart fanden am 9. und 10. April Prüfungs-Concerte des dortigen Conservatoriums statt, wobei Clavier-Compositionen von Hummel, Schubert, Chopin, Beethoven, Mozart, Schumann, Moscheles, S. Bach, dann Violin-Compositionen von Mayseder und Bériot, endlich Gesangstücke von Mozart und Händel von Zöglingen ausgeführt wurden. Als Compositionen, die dem Anschein nach von Zöglingen der Anstalt herrühren, werden auf dem Programm namhaft gemacht: Ballade von O. Scherzer, Vocalquartett von Carl Frohlich, Andante und Scherzo aus einem Claviertrio von Friedrich Fink, Terzett für Frauenstimmen von Anton Weisser.

Das diesjährige Niederrheinische Musikfest findet zu Pfingsten in Düsseldorf unter Herrn Goldschmidt's Leitung statt, dessen Gattin, Frau Lind-Goldschmidt abermals mitwirken wird. Zur Aufführung kommen am ersten Tage Beethoven's »Weihe des Hauses« und Händel's Messias; an den folgenden Tagen Beethoven's Eroica, Fragmente aus Gluck's Armida und Mendelssohn's Athalia (abermals »Fragmente« auf einem Musikfest!), eine Cantate von S. Bach, Schumann's A moll-Concert, Ouvertüren von Rietz und Tausch, ein Vocalstück von F. Hiller u. a. m.

Das Concert, welches, wie schon erwähnt, in Wien zum Vortheil des zu errichtenden Mozart-Denkmals veranstaltet wurde und zu welchem Rossini zwei Stücke componirt hatte, ist in glänzender Weise vor sich gegangen.

Hannover. Herr Capellmeister Bernh. Scholz spielte am 19. April in einem Wohlthätigkeitsconcert ein Clavierconcert eigner Composition.

Joachim ist kürzlich von London nach Hannover zurückgekommen.

Von Rob. Franz erscheinen demnächst Bearbeitungen der S. Bach'schen Matthäus-Passion (das Orchester vermehrt, anstatt Orgel) und der Trauer-Ode.

Von dem französischen Autor Hr. v. Coussemaker wird ein Werk erscheinen: »Die musikalischen Schriftsteller des Mittelalters«.

Einen kern- und herzhaften Artikel über Meyerbeer's »Afrikanerin« hat A. v. Dommer im Hamburger Correspondenten Nr. 86 ff. veröffentlicht. Derselbe dürfte Diejenigen, welchen das Urtheil dieser Blätter zu streng schien, belehren, dass wir mit unserem Urtheil nicht allein stehen. Uebrigens erinnern wir an das scharfe Urtheil, welches Rob. Schumann schon über die »Hugenotten« gefällt hatte (Gesammelte Schriften II, 220).

Leipzig. Am 16. d. M. fand im Gewandhause die erste diesjährige Hauptprüfung (besser Prufungs-Production) des Conservatoriums statt, wobei sich fünf Zöglinge auf dem Pianoforte, vier auf der Violine, dann ein Sänger hören liessen. Die Pianoforte-Vorträge bestanden aus einzelnen Concert-Sätzen von W. Standale-Bennet, Mendelssohn, Moscheles, Chopin und Reinecke; die Violinvorträge ebenso aus David, Beethoven, Spohr und Mendelssohn. Die Leistungen der Zöglinge waren, wie bei diesen Gelegenheiten zumeist, wohlvorbereitet, abgerundet und befriedigend. Es producirten sich als Pianisten die Herren Gustav Kogel aus Leipzig, Max Erdmannsdörfer aus Nürnberg, Michael Quarry aus Cork, Frl. Marie Schwarz aus Bromberg und Herr Wilhelm Leipholz aus Bischoffsburg; als Violinisten die Herren Robert Graner aus Schleitz, Otto Kaletsch aus Cassel, Wilhelm Wenzel aus Cassel, Robert Heckmann aus Bromberg. Wir verzichten auf eine nähere Beurtheilung der Einzelnen, um nicht durch augenblickliche Eindrucke ungerecht oder parteiisch zu werden. Der Sänger, Herr Paul Richter aus Striegau, der in Leipzig bereits durch anderweitige Leistungen bekannt ist, sang eine Arie aus Händel's Messias mit vorzüglicher Stimmtechnik und ausgiebigem Organ, das nur in der Höhe noch zuweilen an Schärfe leidet. Besondere Sorgfalt wird derselbe auf das Studium eines, wie es scheint, noch gänzlich fehlenden *Mezza voce* zu richten haben. — Am 21. April fand die zweite Hauptprüfung statt, deren Programm in der folgenden Nummer enthalten sein wird.

— Der aus Wien und London vortheilhaft bekannte Clavierspieler Herr J. Derffel, Pianist der Grossfürstin Helene von Russland, weilt gegenwärtig in Leipzig.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 2. Mai 1866. **Nr. 18.** I. Jahrgang.

Künstlerconcerte in früherer Zeit.

Von Dr. Ed. Hanslick.

II.

In früherer Zeit musste der Virtuose sich nicht blos als Bravourspieler, sondern immer auch als Componist zeigen. Der »reisende Künstler« spielte fast ausschliesslich eigene Sachen, Concertstücke, die er für sich und nur für sich allein componirt hatte. Das eitle Vorherrschen einer individuellen Bravour musste grösstentheils den Mangel an individuellen Gedanken ersetzen, weitaus die Mehrzahl dieser Compositionen starb mit dem Virtuosen und war werth, dass sie zu Grunde ging. *) Bald nach Beginn des 19. Jahrhunderts nahm in dem Maasse, als bedeutendere Meister sich auch der Concertmusik widmeten, diese egoistische Ausschliesslichkeit ab, doch behielten die eigenen Compositionen des Virtuosen in der Regel entschieden die Oberhand. **) Ein Virtuose, der nicht in jedem seiner Concerte Etwas von eigener Mache vorgetragen hätte, ist uns in den Wiener Concertprogrammen bis tief in die dreissiger Jahre (etwa bis Clara Schumann) nicht vorgekommen. Jeder halbwegs reputirliche Virtuose war damals Componist, oder meinte es wenigstens heucheln zu müssen. Während man heutzutage selbst den virtuosesten Spielern ihre schlechten Compositionen nur ungern und mit möglichster Einschränkung gestattet, galt es ehedem für Ehrensache, dass selbst der mittelmässigste Spieler, wenn er ein Concert gab, zugleich als Componist auftrete. Solche Concertgeber begnügten sich keineswegs mit der Vorführung von Bravourstücken, die sie sich »auf den Leib« geschrieben, — wer nur irgend konnte, eröffnete das Concert auch mit einer Ouvertüre oder einem Symphoniesatz eigener Factur, jedenfalls spielte er ein selbstcomponirtes »Concert« mit ganzem Orchester. Dabei kam den im Schweiss ihres Angesichts componirenden Virtuosen allerdings die häufige Sitte zustatten, nur den ersten Satz oder nur das Rondo des Concerts zu spielen, wie man denn auch (noch in den dreissiger Jahren) Symphonien in den Academien nur stückweise oder zerstückt zu bringen pflegte. Wir hegen den entschiedensten Verdacht, dass von den zahllosen Violin-, Clavier- und andern Concerten, deren »erster Satz« in Wien (1800 bis 1830) vom Componisten vorgetragen wurde, nur sehr wenige einen zweiten oder dritten Satz überhaupt besessen haben. Gedruckt wurden diese Dinge ohnehin nicht.*)

Beinahe ebenso hoch als ein ausgearbeitetes Concert wurde dem Virtuosen die Geschicklichkeit im **freien Phantasiren** angerechnet. Auf den Concertprogrammen der älteren Virtuosen fehlt selten die »freie Phantasie« als Schlussstück. Der Künstler nahm zwei bis drei beliebte Opernmelodien oder Lieder als Themen, variirte und combinirte sie so glänzend als möglich. Von den öffentlich concertirenden Virtuosen war wohl **Mozart**, der Zeit wie dem Range nach, der erste Meister in dieser Kunst. **) (Ausführlicheres über diese glänzende Seite von Mozart's Genie findet man bei O. **Jahn**, III. S. 464 ff.) Mozart's bewunderungswürdiges »Phantasiren« wurde ihm (1782) auch mit Erfog als das beste Mittel anempfohlen, seinen

*) »Wollen Sie sich selbst überzeugen, wie fehlerhaft, fabrikenmässig, fade, nachlässig und äusserst mittelmässig selbst die **Besten** der Compositionen sind, welche von unsern Virtuosen selbst verfertigt oder doch täglich gespielt werden, so betrachten Sie den grössten Theil der Concerte etc. eines **Fodor**, **Edelmann**, **Lolli**, **Viotti**, **Schlick**, **Sterkel**, **Steibelt**, **Jarnovich**, **Devienne**, **Rosetti**, **Stamitz**, **Pleyel**, **Hoffmeister**« u. s. w. ([Leipz.] A. M. Ztg. von 1798 S. 127).

**) Noch im Jahre 1824 schreibt Marx über Moscheles' Concert: »Als Concertgeber hat Moscheles dem Heere der weit unter ihm stehenden Virtuosen heute eine kleine Lection gegeben, indem er auch eine Composition von Kalkbrenner (*Gage d'amitié*) zu hören gab und mit derselben Liebe, wie eine eigene Composition vortrug!« (Berliner Musikzeitung Nr. 50 vom Jahre 1824.)

*) Noch im Jahre 1827 sehen wir den »Sammler« (Nr. 130) dem Violinspieler M. Maurer ein besonderes Lob darüber spenden, dass er ein **ganzes** Concert (eigener Composition) spielte, »während wir gewöhnlich nur Ein Stück davon zu hören bekamen.« Selbst in den Concerten der »Gesellschaft der österr. Musikfreunde« spielten die Virtuosen sehr häufig von fremden und eigenen Concerten nur den ersten Satz; z. B. **Thalberg** noch im Jahre 1829 den ersten Satz eines **Kalkbrenner**'schen und eines eigenen Concerts.

) Die »freie Phantasie«, welche Mozart in einem Concert im Jahre 1783 vortrug, begann er mit einer kleinen Fuge (»weil der Kaiser da war«), darauf variirte er eine Arie aus der Oper **Die Philosophen von Paisiello und endlich durch den stürmischen Applaus noch einmal an's Clavier genöthigt, variirte er die Arie »Unser dummer Pöbel meint« aus **Gluck**'s »Pilgrime von Mekka«.

damals in Wien concertirenden Rivalen Clementi zu besiegen. Der ungemeine Erfolg von Mozart's und Clementi's Kunst im Improvisiren von Variationen steigerte diese Mode bis zum Uebermaass, so dass man nach Dittersdorf's Behauptung sicher sein konnte, überall, wo man ein Clavier anschlagen hörte, mit »verkräuselten Thematen regalirt zu werden.« *) Abbé Vogler war einer der berühmtesten Phantasten (hier ist der Ausdruck wohl erlaubt) auf dem Clavier und der Orgel, bekanntlich verwendete er dies Talent mit grosser Charlatanerie am liebsten zu grotesken Tonmalereien. In Paris blendete er ganz besonders durch sein Phantasiren, da, wie er erzählt, in Paris (1783) diese Kunst, trotz der grossen Anzahl tüchtiger Pianisten daselbst, ganz unbekannt war. **)

Nach Mozart war ohne Zweifel Beethoven der erste Meister in der freien Phantasie, noch tiefer, gewaltiger und kühner als sein Vorgänger, wenngleich kaum bezaubernd für das grosse Publicum. ***) Später in den Zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts haben Hummel und Moschelos am häufigsten und erfolgreichsten sich im freien Phantasiren (meist über ihnen aufgegebene Themen) producirt und dieses Genre zum zweitenmal förmlich zur Mode erhoben. J. N. Hummel's Bravour, Eleganz und Geistesgegenwart im »freien Phantasiren« hatte zuerst die allgemeine Bewunderung erregt. Diese mehr für süsse Heimlichkeit oder traulichen Freundeskreis als für die Oeffentlichkeit geeignete Gabe war dem grossen Publicum ein neues Reizmittel; in Hummel's Concerten bildete die freie Phantasie regelmässig den Schluss. Die anderen Claviervirtuosen glaubten nun, ohne engherzige Rücksicht auf ihre Begabung, es ihm nachmachen zu müssen. Mit unleugbarem Beruf und Erfolg haben ausser Hummel unseres Wissens nur Moscheles und C. M. Bocklet die »freie Phantasie« im Concertsaal geübt. Wir finden in den Wiener Concertprogrammen der zwanziger Jahre (ausser den eben Genannten, Hummel, Moscheles, Bocklet) mit »freien Phantasien« erscheinen: L. Schunke, den elfjährigen Liszt, C. M. Weber, F. Clemont u. A. Die Mode hat sich seit 40 Jahren sehr vermindert und seit etwa 30 fast gänzlich verloren; ein wahrhaft originelles und reiches Talent des Improvisirens ist sehr selten, und der blosse Schwindel wird jetzt leichter durchblickt und strenger beurtheilt! Liszt pflegte in den vierziger Jahren manchmal, wenn er wiederholt gerufen und zur Repetition eines Stückes stürmisch aufgefordert wurde, die Haupt-Motive desselben in freier Improvisation zu verarbeiten. Wenn er gut disponirt war, leistete er in solchen Improvisationen Ausserordentliches. Doch hat er, als gereifter Künstler, eine »freie Phantasie« nur sehr selten auf dem Programm angesetzt. C. Czerny's ausführliche »Kunst auf dem Clavier zu phantasiren«, sollte seiner Zeit noch einem tiefgefühlten Bedürfniss abhelfen. Gegenwärtig ist ebensowenig Nachfrage nach diesen Recepten, als nach den darnach verfertigten Phantasien. (Schluss folgt.)

*) »Hernach ist ein Herr dabey gewesen«, berichtet der humoristische »Vetter Eipeldauer« von einem Privatconcert (1794), »der hat auf'm Klavier phantasirt! Ich hab' bisher immer glaubt, dass nur d' Narren phantasiren.«

**) Cramer, Magazin d. M. I. Jahrgang 2. Hälfte S. 785.

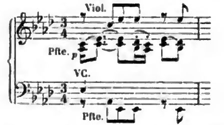
***) In einem Wiener Bericht der Leipziger Allg. M. Ztg. (I. Band S. 575) heisst es von Beethoven: »Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freien Phantasie. Seit Mozart's Tode, der mir hier noch immer das *non plus ultra* bleibt, habe ich diesen Genuss nirgend in dem Maasse gefunden als bei Beethoven.«

Recensionen.
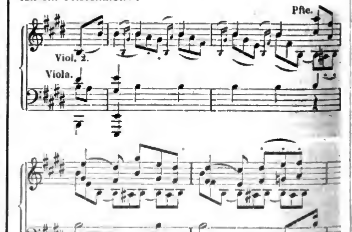
Johannes Brahms, Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 34. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Preis 5 Thlr.

(Schluss.)
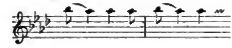
Im zweiten Satze, *Andante un poco Adagio* (As-dur 3/4), kommt das Element süsser Schwärmerei, eines sehnsüchtigen Verlangens, zum Ausdrucke. Derselbe zerfällt in drei Theile, wovon freilich der dritte nur eine Wiederholung des ersten ist. Der erste ist eigentlich nur eine lange, weit ausgesponnene Periode, aus diesem Motiv des Claviers:



gebildet, welches in Abschnitten von je vier Takten, durch Hebung und Hinabsteigen sowie durch die Abschlüsse verschieden, von abgebrochenen Achteln der Instrumente begleitet, in schwelgender Anmuth wie eine unendliche Melodie (hier könnte man diesen Ausdruck anwenden) sich ausdehnt. Der lange und schön vorbereitete Schluss führt mit einer unerwarteten enharmonischen Rückung nach E-dur, der Tonart des Zwischensatzes. Nach kurzer Vorbereitung erklingt in den Mittelinstrumenten ein Triolenmotiv:
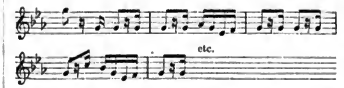


welchem das Clavier mit einem langsameren Motiv antwortet, von ruhig-seligem Ausdruck; dasselbe wird nach einem Abschlusse auf der Dominante in versetzter Lage wiederholt, durch die Achtelbewegung des Claviermotivs, welche nach der Molltonart hinüberschwebt, fortgesetzt (*sempre poco accelerando*) und zu einem vollen, frohen Abschluss auf E-dur geführt; der Componist macht hier von der Verbindung von Triolen und Achteln, die er überhaupt liebt, wieder einen schönen Gebrauch. — Nun folgt ein eigenthümlicher Rückgang. Nachklingende Accorde des Claviers deuten die begleitende Bewegung des ersten Themas wieder an, während die Instrumente die punktirte Figur des Auftakts zu dem Zwischenthema wiederholt anstimmen, und mit derselben in sonderbaren Nononsprüngen zur Anfangstonart zurückleiten; offen gestehen wir, dass wir uns mit denselben nicht befreunden können und die kleine Uebergangspartie (12 Takte) nicht glücklich finden. Sehr schön ist wieder, nachdem das Motiv des ersten Themas zweimal in G-dur und G-moll angedeutet worden ist, der rasche Aufschwung der ersten Violine, welcher nach As-dur zurückführt. In der Wiederholung des ersten Theils folgt nun keine formelle Veränderung, nur geht das Thema sehr bald in die Instrumente über und die ganze Behandlung wird voller und reicher. In dem lang ausgeführten Schlusse erscheint das angeführte punktirte Motiv wieder; derselbe ist harmonisch interessant und erhält namentlich durch die Behandlung einer ganz einfachen Figur:



eine eigenthümliche Färbung von Innigkeit und Wärme. Ganz vernehmlich werden wir hier wieder auf die spät-Beethoven'sche Weise hingewiesen.
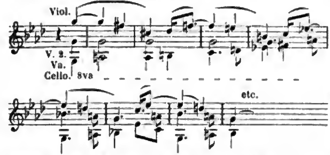
Ein phantastisches, ganz von hergebrachter Form abweichendes Stück ist das nun folgende Scherzo (Allegro C-moll ¾). Es hat drei getrennte Bestandtheile, die sich, in demselben Rhythmus natürlich, immerfort ablösen. Nachdem das Cello *pizz.* den Rhythmus angedeutet, bringen Violine und Bratsche in Octaven ein syncopirtes Motiv, unstät und ruhelos hineilend, mit herber harmonischer Begleitung, auf der Dominante ohne Terz schliessend. Es folgt (²/₄) ein etwas festeres, doch auch unruhiges Motiv:



welches ebenfalls, unsicher und fragend, nach 9 Takten mit dem Dominantaccorde aufhört. Nach kurzer Pause setzt in C-dur in grösster Fülle und Kraft eine glänzende Melodie, wie einen Siegeszug begleitend, ein (ihr Hauptmotiv war in dem Schlusse der punktirten Bewegung schon angedeutet), welche nach zweimaligem Auftreten glänzend abschliesst. Nun folgt das erste Motiv (welches schon zu einem herb-kräftigen Anhange des eben genannten Motivs benutzt worden war) wieder wie zu Anfang, führt aber vermittelst anderer Harmonien zu *D* als Dominante von G-moll; das sich anschliessende ²/₄-Motiv erscheint in ganzer Kraft von allen Instrumenten gespielt, wird dann zu einer fugirten Verarbeitung mit einer contrapunktischen Begleitung in Achteln benutzt, welche mit der Dominante von Es-moll schliesst, und wieder folgt das rauschende Siegesthema in Es-dur. Das nun wiederkehrende erste Thema tritt diesmal nicht in Syncopen, sondern mit dem Takte fest und kräftig auf, an Fülle und Kraft sich immer steigernd; ein mächtiger Abschluss, wild und herb klingend, wird mit dem ²/₄-Motiv herbeigeführt. Ein Kampf von Unruhe, Heftigkeit und siegesgewissem Stolze wird uns in diesem Stücke mit fast dramatischer Lebendigkeit vorgeführt — wir müssen nur, ehe wir eine vollkommene Darstellung des Stücks gehört haben, zweifeln, ob die Fülle des Stoffs und das Verlassen der hergebrachten Form der Wirkung desselben günstig ist. — In dem nicht entsprechend langen Trio (C-dur) kommt eine contrastirende, wir möchten sagen weiblich-sanfte Stimmung zum Ausdruck. Das Clavier ergeht sich in ruhig friedlichen harmonischen Gängen voll süssen Ausdrucks, namentlich in der Modulation; nur das Cello bringt in der Tiefe eine etwas beweglere Begleitung hinzu. Die melodische Periode wird von den Instrumenten aufgenommen. Den Anfang des zweiten Theils bildet eine kurze Periode in ²/₄-Takt, gebundene Figuren, welche aufsteigen, und contrapunktische Achtelbegleitung. Zur Wiederholung des Themas klingt das *B* im Bass besonders hübsch; auch wird die Wiederkehr des syncopirten Anfangmotivs mit Feinheit angedeutet. Vielleicht dürfte man wünschen, dass das Trio etwas weiter ausgeführt wäre; namentlich scheint uns der Anfang des zweiten Theiles im Verhältniss zum Uebrigen nicht bedeutend genug. Nur möchten wir die, welche etwa hier und anderwärts an einem gewissen Uebermaass des Stoffs Anstoss nehmen wollten, aufmerksam machen auf die Klarheit der Gegenüberstellung aller Motive und Perioden, auf die vollkommene Symmetrie in den einzelnen Abschnitten, auf die sorgsame rhythmische Gliederung, auf die Abwesenheit jeder Phrase und jeder verschwimmenden Unbestimmtheit. Der Stoff strömt dem Componisten reichlich zu, und wenngleich es vielleicht der Wirkung mancher seiner Sätze günstiger wäre, wenn er weniger gäbe, als er zu geben hat, so wird doch niemand sich der Beobachtung verschliessen können, dass er das Gegebene mit bewusster Meisterschaft beherrscht und gestaltet. Und man nenne uns den zweiten lebenden Componisten, bei dem man nur entfernt versucht wäre zu sagen: gieb uns weniger, so wird es mehr sein!

Das Finale wird durch ein kurzes *poco sostenuto* (F-moll ²/₄) eingeleitet, worin sich mit einem unscheinbaren

Octavenmotiv [musical notation] die Stimmen nach und nach sammeln, um wieder abzubrechen, da sich durch die chromatischen Töne und Vorhalte keine rechte Harmonie bilden will; es ist wie ein unsicheres Suchen im Dunkeln, nach dem ungestümen Drange des Scherzos ist alles verstummt und nichts übrig geblieben, als das Gefühl der Ohnmacht und der Nothwendigkeit der Ergebung. In dem von dem ausgehaltenen *Des* (als kleine None zu F-moll) absteigenden, an Schumann erinnernden Gange erhält dies Gefühl einen schmerzlichen Ausdruck. Am Schluss wird, nachdem das Octavenmotiv noch einmal erklungen ist, das Motiv des Allegros schon leise angedeutet. Man wird sich an diese Einleitung gewöhnen müssen — ähnlich wie man sich an die berühmte Einleitung des Mozart'schen Cdur-Quartetts gewöhnt hat. — Das folgende *Allegro non troppo* (⁶/₄) beginnt mit einem bestimmt und ruhig einherschreitenden Thema des Celles, welches in seiner rhythmischen Bewegung uns an den letzten Satz des 4händigen Duos von Franz Schubert erinnerte, nur viel dunkler gefärbt ist. Dasselbe wird vom Clavier übernommen, es kommen abwechselnde Figuren, und in F-dur scheint ein sanft einschlummernder Schluss sich vorzubereiten, aus dem wir durch heftige Stösse mit dem Hauptmotive [musical notation: fz fz fz, 8va] aufgeweckt werden. Nach einer durch Sechszehntelfiguren, die zum Motive hinzutreten, heftig bewegten Periode erfolgt ein Schluss auf *G*, und in etwas gesteigertem Tempo setzen die Instrumente ein zweites Thema ein:



dessen Tonart offenbar C-moll ist, welches aber durch die wieder frei eintretenden Vorhalte, das sichtliche Vermeiden der eigentlichen harmonischen Töne, wie durch seine ganze Bewegung einen Eindruck unwilligen Zögerns hervorbringt, der durch die Versetzungen und Modulationen noch verstärkt wird — wir müssen unserer Ueberzeugung gemäss hinzufügen, nicht in musikalisch schöner Form. Es scheint uns besonders ungünstig zu sein, dass dieses seiner Natur nach harmonisch nicht ganz bestimmte Thema im Folgenden zur Verarbeitung mit benutzt wird, was grossen Theilen des letzten Satzes etwas Unklares, harmonisch Herbes giebt. Das Thema geht in eine heftige Triolenbewegung über, welche, mit syncopirten Figuren verbunden, einen lang ausgeführten, stürmischen Schluss herbeiführt, in welchem sich nur zuletzt die Achtelbewegung des Themas wieder ankündigt. Schön ist eine kleine aus dieser Achtelbewegung gebildete Coda, dunkel und trübe gefärbt; schön auch der zögernde Wiedereintritt des ersten Themas; man fühlt den Ausdruck einer unerbittlichen Nothwendigkeit, der man gern, aber vergeblich ausweichen möchte. Mit kleinen Modificationen kehrt der anfängliche Verlauf wieder, das zweite Thema mit seinen Anhängen in F-moll, die Schlusspartie; die kleine Coda diesmal in verändertem, ganz ruhigem Charakter, so dass man nur an der Harmonie die Uebereinstimmung erkennt. Die immer leiser verhallenden Töne, die zurückhaltende Bewegung, ohne dass ein eigentlicher harmonischer Abschluss erreicht ist, spannt unsere Ewartung auf's Höchste, und höchst genial und phantastisch entwickelt sich ein Presto (⁶/₈) in Cis-moll mit einem hastig erregten Thema, welches bei genauerem Aufmerken als aus dem ersten Thema entstanden sich darstellt, wenn es auch rhythmisch und harmonisch von demselben gänzlich verschieden sich zeigt. Nach 8 Takten schliesst es auf H-moll, nach weiteren acht auf A-moll, jedesmal durch gebundene Gänge des Claviers vermittelt; die Violinen steigen in höchste Lage bis *b* (wir glauben, nicht mit günstiger Klangwirkung), wo sich plötzlich die Modulation nach F-moll vollzieht; die Instrumente steigen in voller Kraft hinab, und das neue Thema tritt in der Grundtonart ein, und führt, durch verschiedene Tonarten modulirend, einen kräftigen Schluss herbei — und hier, meinen wir, hätte das Ganze schliessen können. Dass mit diesem neuen Motiv das oben abgedruckte zweite Thema verbunden zu neuer Verarbeitung benutzt wird, woraus sich, der eigenthümlichen harmonischen Beschaffenheit desselben zufolge, natürlich noch mancherlei kühne harmonische Verbindungen entwickeln und wobei viel thematische Kunst aufgeboten wird, um endlich in heftigster Aufwallung zum Schlusse zu gelangen — das kann nicht zur günstigen Wirkung des Stücks beitragen, es vollendet den schwankenden, einheitslosen Charakter des letzten Satzes, den man in dem so fest auftretenden ersten Thema gar nicht erwartet. Nirgendwo so sehr wie hier fühlten wir uns zu der Forderung des Maasshaltens veranlasst, nirgends steht das Uebermaass des Stoffs wie der Verarbeitung einer bestimmten Wirkung so entgegen; wir können uns nicht denken — so grosse Ueberwindung es uns kostet es auszusprechen — dass dieser Satz einen befriedigenden, wirklich künstlerischen Eindruck hinterlassen könne.

Man wird Beschreibungen von Tonwerken, wie die vorhergehende, zu ausführlich finden, und das wird, wir fürchten es, Manchen abhalten sie zu lesen. Indessen haben dieselben ihren grossen und berechtigten Vortheil darin, dass solchen, welche ein Werk nur durch Studium kennen zu lernen Gelegenheit haben, dieses Studium erleichtert wird von Jemanden, der dasselbe für sich durchgemacht hat; und nur ein solcher, der Beschreibung und Tonstück zugleich und vergleichend durchnimmt, wird im Stande

und berechtigt sein zu sagen, in wieweit unser Urtheil zutreffend, in wieweit es zu enthusiastisch oder vielleicht hin und wieder nicht hinlänglich gerecht sei. Nur das Urtheil solcher, die sich nicht dem oberflächlichen Eindrucke hingeben oder gar der Meinung des Haufens anschliessen, sondern die sich einer ausgeprägten Künstlerindividualität mit Interesse nähern und auf sie eingehen, kann für uns von Bedeutung sein; nur von ihnen werden wir lernen können, inwieweit wir mit dem Gesagten und noch zu Sagenden Recht haben oder nicht. Die technische Arbeit, die formelle Gestaltung, die contrapunktische, harmonische, rhythmische Behandlung — alles das sind Dinge, über die bei Brahms gar nicht zu reden ist; der oberflächlichste Blick auf irgend eine Seite zeigt ihn als fertigen und sichern Meister in all diesen Dingen. Aber wir finden darüber hinaus das, was dem schaffenden Künstler eigen ist, einen Reichthum origineller Gedanken, die ihm ungesucht in grösserer Menge zuströmen, als er sie gerade nothwendig braucht; Gedanken voll des verschiedenartigsten Ausdrucks, jeder Stimmung entsprechend und in passenden Contrasten einander gegenübergestellt. Sie lassen unverkennbar eine ganz selbständige Anlage hervortreten; jeder Gedanke sagt etwas Bestimmtes in fester, knapper Form, und jeder Satz bildet ein Ganzes, welchem man kein Stückwerk anmerkt, welches aus einem Gusse entstanden ist. Das schliesst nicht aus, dass wir Anschlüsse, ja auch Anklänge an Frühere wahrnehmen; hier hat er einmal das vor den meisten Gleichzeitigen voraus, dass es nicht die Weisen eines Einzelnen sind, die er reproducirt, dass er nicht Schumann'sch etc. schreibt, sondern von Allen sich geistig berührt zeigt, ohne dass seine Selbständigkeit dabei gelitten hätte; und von besonderem Interesse ist hier eine nicht zu verkennende Verwandtschaft seines musikalischen Denkens mit der Eigenthümlichkeit der spät-Beethoven'schen und daneben der Franz Schubert'schen Weise. Alles das haben wir auch bei früheren Gelegenheiten gesagt; wir wiederholen es, da Brahms inzwischen mehrfach und keineswegs immer mit der auch schon dem künstlerischen Streben gebührenden Anerkennung besprochen worden ist, und um daher gerade jetzt eine wirklich eingehende gründliche Prüfung auch von anderer Seite hervorzurufen, die uns zeigen würde, ob unsere Meinung richtig oder nur in welchen Punkten sie unrichtig sei. Denn wir können es weder für gewissenhaft halten, wenn ein Kritiker ohne eigene Prüfung auf die Stimmung des Publicums hin absprechend urtheilt, noch für angemessen und würdig, wenn die momentane Unlust eines Orchesters dem Dirigenten einen willkommenen Anlass bietet, ein ihm unbequemes Werk zurückzulegen. Wie von den menschlichen Dingen überhaupt, so gilt auch von Künstlern und Kunstwerken das bekannte Wort: wir sollen sie weder beklagen noch verlachen, sondern sie zu verstehen trachten.

Die Leipziger Concertsaison 1865/66.

(Schluss.)

Das Musikleben einer Stadt, die wie Leipzig als Vorort lange Zeit gegolten hat und sicherlich diesen Rang behaupten könnte, wenn immer die Sache der Kunst über den Personen stände, muss danach beurtheilt werden, welche Musik-Gattungen und welche Meister daselbst die stärkste Pflege finden. Leipzig hat als Nicht-Residenz immer das voraus gehabt, dass in seinen Mauern nicht die Oper, sondern das Concert den Vorrang behauptete, weshalb wir es auch für wohlthätig halten, dass die Musiker zunächst von der Stadt und ihren Institutionen, nicht vom Theater-Director abhängen. Nur diesem Umstande ist es zu verdanken, dass wir so viele Concerte mit Orchester haben. Freilich könnte man mit Recht sagen, dass in mancher Hinsicht ein etwas Weniger ein Mehr bedeuten würde, insofern nämlich bei der raschen Folge von Concerten eine gehörige Vorbereitung der Programme und der Ausführung oft ausser dem Bereich der Möglichkeit liegt. Und hierunter leidet gerade jenes Institut am meisten, welches sonst mit Recht den stolzen Namen »Concertinstitut« führt und dem dadurch von vornherein die Suprematie verliehen ist. Es dürfte indess sehr schwer halten, an der historisch begründeten Anordnung unserer Abonnement-Concerte nach dieser Seite etwas zu ändern, und bei persönlichen Wohlverhältnissen, welche ein tüchtiges Zusammenwirken möglich machten, dann wenn wir im Besitz eines grösseren Saales wären, welcher gestattete, öfters Chor- und Orchester-, also oratorische Werke zur Aufführung zu bringen, würde unter den gegebenen Verhältnissen immerhin ein sehr zufriedenstellendes Musikleben möglich sein. Durch die Herstellung eines grossen Saales namentlich würde unser erstes Institut sowohl den Wunsch vieler jetzt ausgeschlossenen Musikfreunde befriedigen, als einen stärkeren Chor organisiren und verwenden können, zugleich jenen häufigen kleinlichen Programmen entgehen, wo das Unbedeutende das Uebergewicht hat und sogar nicht selten den Genuss des Bedeutenden beeinträchtigt, und endlich auf die natürlichste Weise dem Parteiwesen und dem Treiben allzu ehrgeiziger Aufkömmlinge die nothwendige Grenze setzen.*)

Ein Blick auf das oben mitgetheilte Repertoire unserer Concertanstalten zeigt sogleich ein Missverhältniss auf: wir haben zuviel von romantischer und Virtuosenmusik, zu wenig von erhabener Chormusik. Von den alten Italienern hat man diesen Winter gar nichts, von Händel nur ein Fragment aus »Israel« vernommen! S. Bach war vertreten durch die jährlich wiederholte Matthäuspassion, deren Wiedergabe überdies vielfach ungenügend, ja in einigen Punkten dem Schlendrian verfallen ist, so dass von verständigen Musikfreunden nicht selten der Wunsch ausgesprochen wird, das Werk möchte lieber einmal ein paar Jahre ruhen gelassen und dann von Grund auf neu einstudirt werden; — dann durch die Johannespassion und eine einzige aus einem Satze bestehende Cantate. Es will uns das für eine Stadt wie Leipzig, wo Bach gelebt und gewirkt hat, herzlich wenig erscheinen; namentlich will es uns nicht zu Sinne, dass man nicht daran denkt, das Publicum mit den weggelassenen Arien der Matthäuspassion wenigstens bei anderer Gelegenheit bekannt zu machen, ganz zu schweigen von der künstlerisch dankbaren Aufgabe, die herrlichsten der vielen herrlichen Cantaten, nach unsern heutigen Bedürf-

*) Einer unserer Mitbürger und Directoren des Gewandhauses, einer der reichsten hiesigen Banquiers, hatte einen Vorschlag zur Herstellung eines grossen Concertsaales gemacht und bedeutende Mittel aus Eigenem dazu in Aussicht gestellt. Dieser dankenswerthe Plan scheint aber, unglaublicher Weise, nicht nur keine Unterstützung, sondern sogar lebhaften Widerspruch und jede Art von Gegenwirkung gefunden zu haben, denn es ist wieder ganz stille davon geworden!

nissen eingerichtet, aufzuführen, wozu denn doch, ausser dem Riedel'schen Verein, der hierin vielfach eine dankenswerthe Initiative ergriffen hat, auch das Gewandhaus mehr Trieb und Gelegenheit finden sollte.

Die Folgen des vorhandenen Missverhältnisses äussern sich besonders bei unserm Gewandhaus-Publicum in bedenklicher Weise, da die Geschmacksverwirrung und die Schwäche des Urtheils in beständiger Zunahme sind, so zwar, dass das Nichtigste oft mit unbegreiflichem Beifall aufgenommen, das Grossartige und Ernste aber, wenn es nicht durch vielfache Wiederholungen einen gewissen Nimbus erlangt hat, oft stillschweigend und mit Kälte hingenommen wird. Das Gewandhaus-Publicum, anstatt ein Areopag zu sein, auf den man sich immer berufen könnte, ist durch eine Verkettung misslicher Verhältnisse zu einem nicht geringen Theil blasirt und urtheilsunfähig geworden, und hat dadurch gerade das Emporkommen anderer Institute gefördert, welche von den Machthabern des Gewandhauses mit Missgunst betrachtet und behandelt werden. Wir sprechen dies mit um so geringerer Zurückhaltung aus, als wir uns bewusst sind, gegen alle Parteien aufrichtig gewesen zu sein und niemals die Stellung verkannt zu haben, welche das Gewandhaus einnimmt und zum Vortheil unserer Musikzustände immer einnehmen sollte.

Ist die Pflege oder Vernachlässigung älterer Meister der eine Puls, welchen man bei Beurtheilung der Musikverhältnisse einer grösseren Stadt fühlen muss, so ist die Frage nach der Wahl der Novitäten der andere. Wir haben nie verkannt oder verschwiegen, dass der rechte Musikmensch ein unüberwindliches Bedürfniss nach neuen Eindrücken hat; wo dasselbe gänzlich eingeschlummert oder ertödtet ist, da tritt nothwendig Verknöcherung und geistige Trägheit ein. Von unseren Concertanstalten sind besonders das Gewandhaus und die Euterpe durch die grössere Zahl ihrer Productionen geeignet und berufen, nach dieser Seite hin die nöthige Rührigkeit zu entfalten. Wir sind mit dem Gebotenen nach dieser Richtung aber nicht durchaus zufrieden gestellt. Was das Gewandhaus von lebenden Componisten zu Gehör gebracht hat, beschränkt sich auf eine hübsche Suite von Esser, eine nur theilweise interessante Suite von Fr. Lachner und eine ebensolche Ouvertüre von J. Raff, eine anständige Ouvertüre von Vierling, dann auf ein paar geradezu unbedeutende Werke von V. Lachner und Grützmacher. — Noch unsicherer erschien die Euterpe, die wie ohne Compass von der äussersten Schablonenmusik zur äussersten Zukunftsmusik schwankte und nur ein wirklich interessantes halb neues Werk (Volkmann's D-moll-Symphonie), dem Gewandhause folgend, zur Aufführung brachte.

Unsere Kammermusik liess auch viel zu wünschen übrig. Gegenüber dem vielfachen Experimentiren mit Werken, an welchen Blasinstrumente betheiligt sind, lechzt der hiesige ernstere Musikfreund förmlich nach einer selbständigen Quartett-Unternehmung, wo man, den Kitzel von Flöten, Oboen, Hörnern u. dergl. verschmähend, reine strenge Kammermusik zur Aufführung brächte. Wir haben hier in Leipzig ein Quartett Röntgen, Haubold, Hermann und Grabau, welches sich namentlich auch dadurch verdient macht, dass es in den Nachbarstädten Halle, Merseburg, Naumburg, Altenburg u. a. den Sinn für classische Kammermusik erweckt oder wachhält. Warum entschliesst sich dasselbe nicht zu einem selbständigen zweiten Unternehmen, wie solche ja in allen grösseren Städten bestehen?

Es fehlt in Leipzig nicht an Mitteln und Kräften,*) um ein Musikleben, einer Grossstadt und besonders einer Musikstadt *par excellence* würdig, herzustellen. Hoffen wir, dass der Geist der Kleinlichkeit, der Eifersucht, des Despotismus, des falschen Ehrgeizes, der in jesuitischer Weise sich über die Art und Weise der Mittel keine Scrupel macht, bald durch einen Geist des Zusammenwirkens verdrängt werde. Hoffen wir, dass namentlich Jene, die sich an der Spitze der Verhältnisse befinden, eine grossartigere Politik verfolgen und weniger darauf bedacht sein möchten, die Herrschaft zu behaupten, als darauf, durch geeignete kräftige Maassregeln zu beweisen, dass sie nicht blos *de facto*, sondern auch *de jure* an dieser Spitze stehen!

*) Auch nicht an Chorkräften, wie das Concert der vereinigten Singacademie und Euterpe bewiesen hat.

Was unsere Gesangvereine betrifft, so haben wir Herrn Riedel diesmal wiederholt den Dank für seine würdigen Programme auszusprechen, die uns besonders Bach's Johannes-Passion und Beethoven's grosse Messe, mit grossem Fleiss studirt, zu Gehör brachten. Die Singacademie dagegen hat diesmal wenig Ernst gezeigt und namentlich nichts Grosses und Ganzes gebracht. Das Rossini'sche *Stabat mater* hätte man den Parisern überlassen können. Dagegen erkennen wir an, dass sie, wie auch besonders wieder der Pauliner-Verein, diesmal einige recht interessante Novitäten vorgeführt hat.

Nachrichten.

Wie uns aus Paris berichtet wird, sind nun auch Virgil und die Aeneide den *Bouffes parisiens* verfallen. Ein Herr Blangini Sohn hat, in Offenbach's Fusstapfen tretend, diese Heldenthat vollbracht. Regnard's, des »zweiten Molière's« »*Folies amoureuses*« figuriren im *Théâtre des fantaisies parisiennes* als Operette. Desselben Verfassers »*Le médecin malgré lui*« ist bekanntlich von Gounod componirt. Der letzte Roman Victor Hugo's wird ebenfalls demnächst in der *Opera comique* in Musik gesetzt erscheinen. — Am Feste der Verkündigung Maria kommt durch die *Association des artistes musiciens* in der Notre-Dame-Kirche eine Messe von Th. Labarre zur Aufführung; voraus geht ein religiöser Marsch mit Harfenbegleitung von A. Thomas. Als Offertorium wird der Violinist Herr Alard eine Hymne an die heil. Cäcilia vortragen (!). — Adelina Patti hat einen Walzer componirt und dem kaiserlichen Prinzen dedicirt. Die Bewunderer der Patti wissen sich vor Entzücken über diesen Walzer nicht zu fassen. — Siveri spielte im *Cirque Napoléon* ein Concert von Paganini.

Hamburg. Das letzte philharmonische Concert dieser Saison brachte Beethoven's C moll-Symphonie und Mendelssohn's Ouvertüre »Meeresstille«, beide Werke leider in mangelhafter Ausführung. Frau Passi-Cornet, eine Hamburgerin, zur Zeit aus Wien, sang in höchst unerquicklicher Weise eine Arie von Mozart und zwei Lieder; Herr Carl Tausig aus Berlin spielte mit eminenter Fertigkeit Schubert's C dur-Phantasie (mit Liszt'scher Instrumental-Ausstattung), sodann Barcarole von Rubinstein, As dur-Polonaise von Chopin und Pièces eigener Composition. — Herr Rudolph Niemann gab am 19. April eine Soirée, in der u. A. Beethoven's Sonate apassionata, Gade's Novelletten und ein Trio von Riehl unter Mitwirkung der Herren Bole und Lee zur guten Ausführung gelangte. — Theod. Wachtel aus Berlin feiert hier glänzende Triumphe. — Das letzte Concert des Cäcilien-Vereins war eins der genussreichsten dieser Saison. Herr Voigt führte uns verschiedene a capella-Chöre von S. Bach, Michael Haydn, Lotti, Corsi, Möhring etc. in vorzüglichster Ausführung vor. Frl. Hansen aus Berlin unterstützte das Concert. — Die philharmonische Capelle gab noch ein Extra-Concert am 24. April.

Aus Berlin wird uns gemeldet, der Componist Heinrich Urban habe eine grosse dreiactige Oper »Konradin«, Text von Ludwig Bussler, vollendet. Die Musik wird uns als reich an Erfindung und lebendig in der Dramatik empfohlen, und der Wunsch ausgedrückt, dass dieselbe recht bald die Prüfung vor den Lampen zu bestehen habe, um dem Componisten Gelegenheit zu geben, sein reiches Talent zu verwerthen und zu läutern.

Frau Clara Schumann hat kürzlich auch den Bewohnern von Gratz und Laibach ungewöhnliche Kunstgenüsse bereitet und dadurch zugleich der ächten Kunst in diesen, musikalisch wie es scheint etwas zurückgebliebenen Orten Vorschub geleistet.

Concertmeister Ritter in Würzburg hat sich an die Spitze einer Quartett-Gesellschaft gestellt, mit welcher er in Würzburg selbst, dann aber auch in Erlangen, Nürnberg und an andern Orten classische Quartette aufführte. Ein verdienstvolles Unternehmen!

Leipzig. In der zweiten Prüfungs-Production am 21. April war das Pianofortespiel durch Concertsätze von Moscheles (E-dur), Beethoven (Es-dur), Schumann und Chopin (E-moll und F-moll) vertreten und es betheiligten sich an der Ausführung derselben Herr Max Blume aus Leipzig, Herr Alfred Volkland aus Braunschweig, Herr Charles Swinnerton Heap aus Birmingham, Herr Rob. Kleinmichel aus Hamburg, Herr Gotthilf Gublemann aus Glauchau und Frl. Minna Wünsch aus Leipzig. Concertsätze für die Violine von Mozart (D-dur), Mendelssohn und Vieuxtemps (E-dur) wurden von Herrn Heinrich Meyer aus Bremen, Herrn Otto Wiegert aus Magdeburg und Herrn Gotthilf Gublemann ausgeführt, welcher letztere in seiner Doppel-Eigenschaft als Violinist und Pianist besondere Anerkennung fand. Ferner war das Violoncell durch eine Pièce von Grützmacher, gespielt von Herrn August Schreiner aus Leipzig, und der Gesang durch die Arie »Jerusalem« aus »Paulus« von Mendelssohn, gesungen von Fränl. Helene Bahrdt aus Wurzen, vertreten. Die genannte Arie schien uns bei ihrer Kürze und nothwendigen Einseitigkeit zur Beurtheilung einer Sängerin nicht ausreichend. — In der dritten Prüfungsproduction war blos das Pianoforte und die Violine auf dem Schauplatze erschienen. Ersteres war durch Concertsätze von Beethoven (C-moll — Herr Otto v. Gumpert aus Glogau), Hiller (Fis-moll — Herr Franz Leideritz aus Leipzig), Mendelssohn (G-moll — Fränl. Marie Brauer aus Naumburg und D-moll — Herr Theodor Martens aus Hamburg), Moscheles (Concert fantastique — Herr Rafael Joseffy aus Pesth), dann Chopin (E-moll — Herr Ferdinand von Inten aus Leipzig) vertreten. Die Violin-Concertsätze von David (Nr. 4 and Variationen über ein Thema von Mozart) und Spohr (Nr. 9) wurden von den Herren Hugo Grünler aus Zeulenroda, Peter Stieffel aus Mannheim und Hermann Brandt aus Hamburg ausgeführt.

Curiosum.

Von der bei C. A. Spina in Wien erschienenen oder erscheinenden »Anthologie historischer Tonwerke«, herausgegeben und redigirt von L. A. Zellner, ist uns ein Heft zu Gesicht gekommen, welches enthält »Fanthasie, Präludium und Fuge von D. Buxtehude«, für Harmonium »frei eingerichtet von L. A. Zellner«. Den Besitzern dieses Heftes mag es interessant sein, Näheres über die Aechtheit und Zusammensetzung dieses angeblich Buxtehude'schen Stückes zu erfahren. Nur ein kleiner Theil desselben ist nämlich ächt und lässt sich auf D. Buxtehude (geboren 1637, gestorben zu Lübeck 1707) zurückführen. Es sind dies von Seite 7 des vorliegenden Heftes die ersten 10 Takte and einige Takte gegen Ende der folgenden Seite. Man findet die Stelle, wie sie Buxtehude geschrieben, im zweiten Band der von Michaelis übersetzten allg. Geschichte der Musik von Thomas Busby, Leipzig 1822, Seite 677—679. Was Michaelis mittheilt, ist nur ein Bruchstück und bildet nur den Anfang und etwa den achten Theil einer grösseren Orgel-Composition von Buxtehude, die vollständig nur handschriftlich vorhanden zu sein scheint. An den von Michaelis mitgetheilten Anfang reiht sich ein fugirter Satz von 48 Takten $^4/_4$-Takt; hierauf kommt eine Art Zwischenspiel von 10 Takten, und dann wieder ein fugenartiger Satz; den Beschluss macht eine Fuge im $^3/_2$-Takt von etwa 55 Takten. Von alle dem findet sich bei Zellner nichts. Was Zellner auf die oben bezeichnete Stelle folgen lässt, ist eine Fuge, die man in dem oben erwähnten von Michaelis übersetzten Buche, Seite 681—684 gedruckt findet. Die Tonart ist aber hier nicht G-moll, wie bei Zellner, sondern D-moll; die Taktart ist nicht $^4/_4$, sondern $^2/_4$; und der Componist ist nicht D. Buxtehude, sondern J. Pachelbel.

Zeitungsschau.

Näheres über die schon erwähnte scharfe Kritik der Nohl'schen Sammlung »Briefe Beethoven's« in den »Grenzboten«: Der offenbar wohlunterrichtete Verfasser rügt zunächst mit vollem Rechte das Unpassende der Veröffentlichung all' der so gering bedeutenden Billets an Wiener Bekannte, amtlicher Eingaben etc., und weist dann nach, wie leichtfertig und flüchtig wieder sich Nohl seiner Aufgabe entschlagen, wie er nicht allein die wenigsten Originale selbst eingesehen, sondern sogar längst gedruckte Briefe ganz übersehen hat. Dahin gehören vor anderen die 1859 von O. Jahn in den Grenzboten veröffentlichten 7 Briefe an Frl. Amalie Sebald, geschrieben zu Teplitz im Jahre 1812, also ungefähr gleichzeitig mit dem dritten der vielberufenen Bettina-Briefe, an deren Aechtheit auch der Verfasser, hauptsächlich aus inneren Gründen, nicht glauben will. Weiter wird bemerkt, dass noch ungefähr drittehalbhundert ungedruckte Briefe Beethoven's sich in Privatsammlungen befinden. — Von der Köchel'schen Sammlung der Briefe Beethoven's an den Erzherzog Rudolph wird die wissenschaftliche Sorgfalt gerühmt, jedoch nicht verschwiegen, dass ihnen, im Ganzen betrachtet, durch eine selbständige Edition zu hoher Werth beigelegt werde, da sie doch, gleich so vielen Briefen der Nohl'schen Sammlung, nur als ein sehr schätzbares biographisches Material taxirt werden können. »Unerklärlich bleibt es, dass Köchel die schon früher bekannt gewesenen Briefe an Erzherzog Rudolph (7 schon bei Nohl) nicht mit aufgenommen hat, da er doch ein Gesammtbild dieses Verhältnisses geben wollte.«

Berichtigung.

Die in Nr. 16 Ihrer Zeitschrift enthaltenen und der illustr. Wochenschrift entlehnten »Erinnerungen an F. Mendelssohn« von J. Schubring veranlassen mich zu einer Berichtigung. Es heisst dort: »Wenn Mendelssohn componirte, schrieb er, ohne Vor- und Zurücksehen, ruhig und sicher die Systeme von oben herunter gleich mit allen Noten und Pausen aus, ein Zeichen, wie klar er jedes einzelne Moment im Zusammenhang und Fluss des Ganzen dachte. — Fr. Schneider (u. A.!) pflegte über der bezifferten Bassstimme immer noch Manches zu späterer Ausfüllung leer zu lassen.« — In den zahlreichen Partituren meines Vaters findet man selten und nur bei Stellen, die ihm zu complicirt erschienen, Signaturen über Bassnoten; einer »bezifferten Bassstimme« begegnet man nirgends. — Bekanntlich componirte er sehr schnell und sicher, änderte selten einmal Niedergeschriebenes; seine Skizzenbücher und seine Partituranlagen geben in scharfen Umrissen ein Bild vom fertigen Ganzen.

Theodor Schneider,
Kirchenmusikdirector in Chemnitz.

Wir bemerken zu obiger Berichtigung noch, dass die Parenthese: u. A.! von uns herrührte, and dass es eigentlich ziemlich gleichgültig ist, ob ein Componist zuerst die ganze Partitur durchschreibt, oder gleich alle Details einträgt. Es kommt ganz darauf an, ob das Werk bereits in allen Theilen dem Autor klar vor seinem inneren Ohre steht, oder ob er zuerst die äusseren Umrisse feststellen und das Detail einer günstigeren Zeit überlassen will. Beide Verfahrungsweisen sind von den namhaftesten Componisten angewendet worden. D. Red.

[80]

Nova-Sendung Nr. 2.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in **Leipzig** erschien soeben mit Eigenthumsrecht:

Appel, Karl. Op. 25. 6 einfache Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Part. u. Stimmen 1 Thlr.
—— **Op. 30.** »Mein Lieb ich muss nun scheiden«, Lied für vier Männerstimmen (Solo und Chor). Part. u. Stimmen 20 Ngr.
Baumfelder, Fr., Op. 157. 5 Kinderstücke für das Pfte. 15 Ngr.
Brambach, C. Jos., Op. 11. Ballade, Scherzo und Impromptu für Pianoforte. 1 Thlr.
Cherubini, L., »La Primavera«. (Der Frühling.) Vierstimmige Cantate, **für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet** von **Carl Geissler.** 1 Thlr.
Chopin, Ferd., Op. 11. Grand Concerte (Mi-Mineur) pour Piano avec Accompagnement d'Orchestre. **Partition** 7 Thlr. 15 Ngr.
—— Deux Mazourkes — **arrangées pour la voix par Mme. Pauline Viardot.** 15 Ngr.
Chwatal, F. X., Op. 196. Fünf Fantasiestücke über beliebte Motive für das Pianoforte. **Nr. 1. „Es geht so Mancher dir vorbei"** von **Kücken.** 10 Ngr.
—— **Op. 204.** La Blondine. Mazourka gracieuse p. Piano. 10 Ngr.
Cramer, Henri, Op. 164. L'africaine de Meyerbeer. Fantasie dramatique pour Piano. 20 Ngr.
Gade, Niels W., Op. 44. Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle. **Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen** von **Aug. Horn.** 2 Thlr. 15 Ngr.
Herzogenberg, Hch., Op. 5. 6 kleine Clavierstücke. 15 Ngr.
—— **Op. 6.** Romanze für das Pianoforte. 15 Ngr.
Jensen, Adolph, Op. 31. Trois Valses-Caprices pour le Piano.
Nr. 1. L'Attraction. 20 Ngr.
- 2. L'Inquietude. 15 Ngr.
- 3. L'Ingenuité. 15 Ngr.
—— **Op. 33.** Lieder und Tänze. 20 kleine Clavierstücke. Heft I und II à 25 Ngr.
Kücken, Fr., Op. 79. Waldleben. Concert-Ouvertüre für grosses Orchester. **Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen.** 1 Thlr. 10 Ngr.
Lubomirski, Casimir, La fille du banni. Romanze pour Piano. 10 Ngr.
—— »Uno dei due« Sonetto del Conte Gustavo Olizar p. Piano. 10 Ngr.
Mayseder, Jos., Op. 65. Grand Quintetto Nr. 1 pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. — **Arrangement pour Piano à 4 ms. par Aug. Horn.** 2 Thlr.
Pauer, E., Op. 63. Nr. 1. Andantino piacevole p. Piano. 15 Ngr.
—— **Nr. 2.** Valse mélodieuse pour Piano. 12½ Ngr.
—— **Nr. 3.** Tarantelle pour Piano. 17½ Ngr.
—— **Nr. 4.** Chanson du Savoyarde pour Piano. 12½ Ngr.
Stiehl, Hch., Op. 48. Zwei Giessbach-Lieder (Gedichte von E. Mautner) für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. 15 Ngr.
Wilm, Nikolas v., Op. 1. Sechs Praeludien für das Pianoforte. **Heft I u. II** à 15 Ngr.

---

[81]

Neue Musikalien

im Verlage

von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. van, Adelaide. Gedicht von Matthisson mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für eine tiefere Stimme . . . . . n.	—	9
—— Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Op. 61. Ausgabe für Violine und Pianoforte, arrangirt von C. Reinecke . . . . . n.	1	15
—— Die Ruinen von Athen. Op. 113. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von F. Brisslor.	2	15
Behr, F., 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 85	—	22½
—— Grande Valse (La mineur) pour Piano. Op. 86 . . .	—	15
Bouewitz, J. H., Concerto pour le Piano av. accompagnement d'Orchestre. Op. 36. Partie du Piano	1	—
Haydn, Jos., Der Sturm. (La Tempesta.) Chor mit Begleitung d. Orchesters. Orchesterstimmen. Neue Ausgabe	1	15
Heuselt, A., 10 Etüden aus Op. 5. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen.		
Nr. 6. Danklied nach Sturm	—	15
- 7. Elfenreigen	—	12½
Lacombe, P., 5 Charakterstücke für das Pfte. Op. 7 . .	—	25
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pfte. **Zweite Reihe.**		
Nr. 125. **J. O. Grimm,** Abschiedslied. Aus Op. 3. Nr. 6	—	5
- 126. **Fr. v. Holstein,** Im Sturm. Aus Op. 9. Nr. 3	—	7½
- 127. **F. Hinrichs,** Rückblick. Aus Op. 5. Nr. 6 .	—	7½
- 128. **A. Holländer,** Schäfers Klagelied. Aus Op. 6. Nr. 4	—	7½
Lumbye, H. C., Tänze. Arrangement für Pfte. und Flöte.		
Nr. 3. Amelie-Walzer	—	17½
- 4. Amalia-Walzer	—	15
- 5. Kathinka-Polka-Mazurka	—	7½
- 6. Lisbeth-Walzer	—	15
—— Tänze. Arrangement für Pianoforte und Violine.		
Nr. 3. Amelie-Walzer	—	17½
- 4. Amalia-Walzer	—	15
- 5. Kathinka-Polka-Mazurka	—	7½
- 6. Lisbeth-Walzer	—	15
—— Traumbilder. Phantasie für Orchester. Orchesterstimmen	1	15
Mozart, W. A., Concert Nr. 16 Cdur, für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe, revidirt von C. Reinecke. Für Pianoforte allein.	1	10
—— Sonaten für Pianoforte und Violine. Zum Gebrauch im Conservatorium der Musik und zum Vortrag im Gewandhause zu Leipzig, genau bezeichnet von Ferd. David.		
Nr. 16. Sonate. Esdur	—	28
- 17. do. Adur	1	2
- 18. do. Fdur	—	20
—— Dieselben. Arrangement für Pianoforte und Violoncell von Fr. Grützmacher.		
Nr. 16. Sonate. Esdur	—	28
- 17. do. Adur	1	2
- 18. do. Fdur	—	20
Neumann, F., Agitation. Impromptu élégant p. le Piano. Op. 30	—	15
Pauer, E., Venetianisches Gondellied von F. Mendelssohn Bartholdy, für das Pianoforte übertragen	—	15
—— Spinnlied aus den Jahreszeiten von Jos. Haydn, für das Pianoforte übertragen	—	15
Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.		
Nr. 44. **Joh. Chr. Bach,** Andante. Esdur	—	10
- 45. **S. Thalberg,** Melodie de la Semiramide. Fisdur, aus Op. 51	—	7½
- 46. **O. Dressel,** Schlummerlied. Fdur, aus Op. 5 Nr. 1	—	5
- 47. —— Präludium. Gesdur, aus Op. 5 Nr. 2 .	—	5
- 48. **St. Heller,** Präludium. Fdur, aus Op. 81. Heft 3. Nr. 23	—	5
Pianoforte-Musik, Classische und moderne. Sammlung vorzüglicher Pianoforte-Werke von J. S. Bach bis auf die neuesten Zeiten. Zweiter Band. (Elegant gebunden) . n.	2	—
Wagner, R., Vorspiel (Ouverture) zu der Oper Lohengrin für Orchester. Partitur	—	20
Zimmermann, A., Canon. Sarabande und Gigue für das Pianoforte	—	17½

---

[82] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in **Leipzig** und **Winterthur** sind erschienen:

Gernsheim, Fr., Op. 1. Sonate für das Pianoforte. 1 Thlr.
—— **Op. 2. Präludien** für Pianoforte. 1 Thlr.
—— **Op. 4.** Sonate für Pianoforte und Violine. 1 Thlr. 15 Ngr.

[83]

Musikalien etc.

liefert auf Bestellungen prompt und zu den billigsten Bedingungen die Buch- und Musikalienhandlung von **D. H. Geissler in Leipzig,** Königstrasse 24.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 9. Mai 1866. **Nr. 19.** I. Jahrgang.

Inhalt:

Zwei Cantaten von Seb. Bach.

„Trauer-Ode" und „Der Streit zwischen Phöbus und Pan".

I.

S. B. Wir haben kürzlich unsern Lesern Mittheilungen über zwei Cantaten von Bach versprochen, welche, in den Biographien des Meisters wohl genannt und gerühmt, doch einem grösseren Kreise erst durch die Ausgabe der Leipziger Bach-Gesellschaft wieder bekannt geworden sind.*) Beide sind in ihrer Art merkwürdig genug, da sie den Meister von einer neuen, bisher noch wenig in Betracht gezogenen Seite kennen lehren. Die eine ist weltlichen, die andere wenigstens insofern nicht geistlichen Inhalts, als der Text von allem absieht, was in den eigentlich geistlichen Cantaten entschieden die Grundlage bildet: Bibelwort und Kirchenlied. Handelt es sich darin doch nicht um einen directen Gottesdienst, sondern nur um die, allerdings kirchliche, aber vorübergehende Feier des Ablebens einer geliebten, und besonderer Umstände, nämlich ihrer Treue gegen den evangelischen Glauben wegen, hochverehrten Landesmutter. Bach und sein Dichter Gottsched waren sicherlich fein empfindend genug, um mit Absicht ihrer Cantate einen wesentlichen Unterschied von wirklich geistlicher, auf Gottes Wort und die heiligen Lieder direct Bezug nehmender Musik zu belassen. Wir sind in dieser Beziehung anderer Ansicht als der Herausgeber jenes die »Trauer-Ode« enthaltenden Bandes der Bach-Gesellschaft, Hr. W. Rust in Berlin, der durchaus Choräle in die »Trauer-Ode« verwebt wissen will, seiner Meinung nach passende dort abdrucken lässt, und die Stellen bezeichnet, wo sie eingeflochten werden sollen. Auch darin sind wir mit ihm nicht ganz einverstanden, dass er den Text dieser Cantate für unsere Zeit schlechthin als unmöglich bezeichnet, und der Ausgabe der Bach-Gesellschaft eine »Umdichtung« von ihm selbst einverleibt (zwar nur nebenbei gestellt), während dahin doch principiell nur das Original gehört. Wollten wir von dieser Neuerung als solcher auch absehen und zugeben, dass der Gottsched'sche Text seinem Wortlaute nach heutigen Tags nicht befriedigen kann, so müssten wir es doch lebhaft bedauern, dass der »Umdichter« so weit gegangen ist, den ursprünglichen Zweck und die ursprüngliche Grundlage dieser Cantate völlig zu beseitigen. Mochte immerhin das Geschmack-, ja theilweise fast Sinnlose des alten Textes passend abgeändert werden. Dass Herr Rust aber aus der »Trauer-Ode auf das Ableben der Königin von Polen und Churfürstin von Sachsen, Eberhardine« eine »Trauer-Ode auf den Tag aller Seelen« macht, dadurch alles Persönliche der Musik, das sich besonders in den Arien oft so rührend ausdrückt, verwischt, und durch ein ganz allgemeines, daher fremdes und verflachendes Element ersetzt, — damit können wir uns in keinem Falle einverstanden erklären. Durch die Aufnahme aller dieser subjectiven Vorschläge des Herrn Rust direct in die Ausgabe der Bach-Gesellschaft wird denselben ein Vorschub geleistet, den wir im Hinblick auf die Bequemlichkeit der Menschen und auf die allerdings vorhandenen Missstände des alten Textes ziemlich bedenklich finden. Möchte daher ein dazu Berufener eine Umdichtung in unserm Sinne vornehmen, und möchte man bei etwaigen öffentlichen Aufführungen dem ursprünglichen Wesen des, wunderbare Schönheiten enthaltenden Werkes gerecht werden! — In Bezug auf die »Choräle« wollen wir noch einen Umstand hervorheben, der uns nicht unwichtig scheint. Wo Bach wirklich Choräle eingeflochten haben wollte, da pflegte er ihnen auch eine wichtige Stellung zu geben, so dass sie nicht als Beigaben, sondern als Gipfelpunkte und Concentration der religiösen Empfindung auftreten. Er fängt mit solchen z. B. einen Theil an oder schliesst das Ganze damit; letzteres bei den Kirchen-Cantaten fast immer. Nun schliesst aber unsere Trauer-Ode ihren ersten und zweiten Theil mit je einem Chor, in welchem sich der Inhalt des Theils zusammenfasst und durch welchen jeder Theil vollkommen befriedigend abrundet (hierüber das Nähere bei dem Nachweise des Inhalts der einzelnen
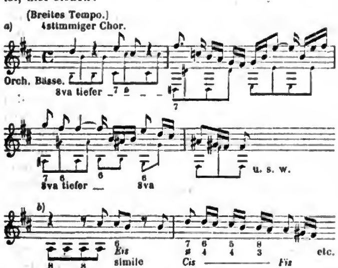
*) Die Trauer-Ode bildet die 3. Lieferung des 13. Jahrgangs, die Cantate »Phöbus und Pan« steht in der 2. Liefrg. des 11. Jahrgangs.

Stücke, zu welchen wir jetzt übergehen). Die Einschiebung von Chorälen erscheint uns daher aus mehreren Gründen nicht passend.
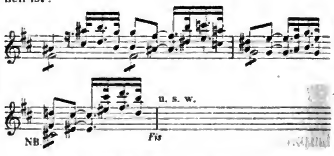
Die Trauer-Ode beginnt mit einem grossen, doch nicht sehr langen Chor in H-moll (25 Systeme) über folgenden Text:

Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl
Aus Salems Sterngewölben schiessen,
Und sieh', mit wie viel Thränengüssen
Umringen wir dein Ehrenmahl.

Der Stil des ganzen, vierstimmig gesetzten Chors ist homophon im Bach'schen Sinne, d. h. es sind bis auf einige fast zufällig sich ergebende Nachahmungen alle canonischen und fugirten Formen ausgeschlossen. Die Hauptmelodie liegt fast durchaus oben auf, nur bei einigen Wiederholungen in andern Tonarten übernimmt der Alt auf kurze Zeit die frühere Wendung des Sopran. Die andern Stimmen gehen mit der Oberstimme zumeist rhythmisch parallel und dienen zur Aussprache einer reichen Harmonik. Vor und zwischen den Choralsätzen sind instrumentale Ritornells von wenig Takten eingeschoben. Der Text ist in der Weise behandelt, dass den beiden ersten Zeilen ein breites, majestätisch ausklingendes Motiv gegeben ist, während zu den Worten »Und sieh'« u. s. w. ein sanfter rührender Ton gewählt ist, der bei der Fortsetzung höchst ausdrucksvoll wird. Beide Hauptsätze wechseln mehrmals miteinander ab, bis in der Haupttonart das Ganze gewichtig abschliesst. Die beiden Motive mögen für Jene unserer Leser, welchen die Cantate vorläufig nicht bekannt ist, hier stehen:



Die instrumentale Zuthat besteht, ausser dem (leider unbezifferten) Continuo oder Bass, aus 2 Flöten, 2 Oboen d'amore, 2 Violinen, Viola, 2 Violen da gamba und 2 Lauten, deren einziges System aber nur eine Wiederholung der Bassnoten enthält. Das Fehlen von Trompeten, Hörnern u. dgl. zeigt, dass Bach, wie bei den Passionsmusiken, so auch überhaupt für Trauerfeierlichkeiten kein Blech verwendet wissen wollte. — Die Führung der Stimmen ist ungeachtet der homophonen Anlage contrapunktisch sehr reich und voll. Eine Harmoniefolge findet sich in diesem Stück mehrfach wiederholt, die in ihrem schmerzlichen und liebevollen Charakter von einzig schöner Wirkung und für die Zeit Bach's merkwürdig originell ist:



Abermals bestätigt dieser Chor und vieles Folgende (was früher manchmal bestritten wurde), dass Bach auch im einfachen, liedartigen Periodenbau schreiben und zwar sehr bedeutend schreiben konnte, wenn ihm Veranlassung dazu gegeben war (auch die mittleren Sätze seiner Suiten und selbst viele Sätze der Passionen u. s. w. sind ja liedhaft gebildet), und dass der Meister der Fuge nicht blos der Fuge Meister war.*)

Es folgt ein begleitetes Recitativ und eine Arie (H-moll) für Sopran mit Begleitung des Streichquartetts. Ein weicher Klageton liegt über diesen Sätzen ausgebreitet, wie er milder und ausdrucksvoller nicht gedacht werden kann. Freilich fehlt die Bach überhaupt eigene Schärfe auch nicht, nämlich diejenige Schärfe, welche mit der absoluten Durchführung des Princips der flüssigen Figuration unvermeidlich verbunden bleibt, eines Princips, welches nun einmal für Bach charakteristisch ist, und dessen Wirkung durch haltenden Orgelklang, bei richtiger Anwendung, unserer Ueberzeugung nach gemildert werden kann. — Auf Einzelnes in dieser und den folgenden Arien einzugehen, fehlt uns der Raum. Jede Sängerin von Gefühl, jeder sinnige Musiker wird die Schönheiten im Einzelnen und Ganzen und besonders in Beziehung auf den geistigen Ausdruck der Texteswerte herausfinden und sich daran erquicken.

Hierauf folgt Recitativ und Arie für Alt-Solo, ersteres vom ganzen (obigen) Orchester, letztere blos von zwei Gamben und dem Continuo begleitet. Das Recitativ ist nach mehreren Seiten höchst merkwürdig. Erstens in Bezug auf eine etwas realistische Tonmalerei, die sich aber doch dem geistigen Ausdrucke der gesungenen Worte unterordnet, gleichsam ihnen zum Relief dient; zweitens durch höchst ergreifende, fast unerhört kühne Harmonien, die die Wirkung der nicht weniger ergreifenden declamatorischen Tonfolge der Singstimme zu heben bestimmt sind. Der Text spricht von »der Glocken bebendem Getön«, das »uns durch Mark und Adern geht« u. s. w. Dieses Glockengetöne nun versinnlicht das Orchester, indem sämmtliche Instrumente nach ihrer Art an dem Geläute,

*) Im dritten Takt des Chors dürfte die zweite Note des Tenor d statt e heissen müssen; die Wendung ist unbachisch; auch spricht die Parallelstelle Seite 18 für unsere Annahme.

von den kleinen Glöckchen bis zu den gewichtigen Schlägen der grossen, theilnehmen. Von den Flöten in Sechszehnteln anfangend, bis zum Continuo herab, der in Viertelnoten in Quart- und Quintsprüngen dazwischen tönt, geht das durch alle Stimmen in mannigfacher Gestaltung. Die Harmoniefolge ist diese: zuerst 4 Takte ausschliesslich 7 ♯ D, dann

h — *c* *a* *gis* —
as *g* *g* *fis* *f* —
f — *es* — *d* —
d — *c* — *h* —
e

u. s. w. Man kann in der That diese Musik nicht hören, ohne von einer Art Schauer ergriffen zu werden, der aber doch nicht so weit geht, dass man etwa von unmusikalischen Mitteln sprechen könnte. Originell ist, wie die kleinen Glöckchen, die angefangen, auch zuerst, und dann die andern nach der Tiefe zu, verstummen. Diese ganze Stelle nimmt nur 11 Takte in Anspruch; in längerer Fortsetzung würde eine Geschmacklosigkeit zu Tage kommen. — Die Arie rühmt die christliche Fassung mit der »die Heldin« starb, den Muth, mit dem »ihr Geist gerungen«. Dem entspricht die Wahl der Altstimme als Solo und die dunklere Färbung der Begleitung, wo die hellen Klänge der Violine ausgeschlossen sind. Aber auch die andern Elemente des Satzes: Durtonart (D), Melodik und Harmonik entsprechen trefflich dem textlichen Vorwurfe. Man vergleiche besonders den ganzen Charakter dieser Arie mit dem der ersten, und man wird die tiefere, gehaltenere, ruhigere Stimmung erkennen. In ihrer etwas langen Ausführung wird das heutige Tongefühl, besonders wo es der älteren Musik noch ferner steht, etwas Monotonie empfinden. Ein kleiner Strich von 8 Takten (Seite 39) dürfte bei Aufführung hier vielleicht gerathen sein. — Ein folgendes Recitativ für Tenor, dem Gedanken des Gotteswillens Ausdruck gebend, leitet zum Schlusschor des ersten Theils (H-moll $^3/_4$), in dem zum ersten Mal fugirtes Wesen eintritt und zwar mit richtigem Gefühl, da es gilt, dem vorher angedeuteten Gedanken des »Glaubensmuthes« vollen Ausdruck zu geben. In feurigem Strom fliesst dieser Chor dahin; ohne durch liedhafte Periodeneintheilung uns an die weltlichen Gefühle zu erinnern, reisst er uns fort auf die Höhen der Begeisterung. Selten ist uns der innere Unterschied der Fugenform von dem periodischen (weltlichen) Satze so klar zum Bewusstsein gekommen, selten haben wir in der Fuge den Ausdruck einer begeisterten Stimmung so wirksam angewendet gefunden wie hier.

Der zweite Theil ist kürzer. Er bringt zuerst eine Tenor-Arie (E-moll $^6/_4$), deren Text uns den Gegenstand der Trauerfeier in seiner Verklärung vorführt. Die Instrumentirung ist ganz eigen gewählt: 1 Flöte, 1 Oboe, 2 Violinen, 2 Gamben, Lauten und Continuo im *unisono*. Flöte und Gamben, letztere als Bass, bilden die Hauptstimmen; die Oboe stellt sich im Vorspiel (als Vertreterin der künftigen Tenormelodie) der Flöte entgegen, schliesst sich aber später dieser an; Violine und Bass (nebst Lauten) bilden dazu in tieferer Lage eine harmonisch-rhythmische Begleitung. Die Wirkung im Orchester muss sehr eigen und malerisch sein. — Es folgt noch ein kurzes Secco-Recitativ und ein Arioso für Bass, in deren Texten Dank und allgemeiner Nachruf der Länder der Fürstin ausgesprochen wird, deren Musik aber einen immer seligeren, vergeistigteren Ausdruck annimmt und in dem Munde eines Sängers von Gefühl und Würde ganz wundervoll klingt. In dem Augenblick, wo dieser Gesang (das Arioso) zu schliessen scheint, treten auf einmal auf *Fis* (als Tonika von Fis-moll) Flöten und Oboen mit dem verminderten Septimen-Accord *c dis fis a* ein, und die Musik nimmt allmälig wieder den Charakter der Trauer an, welche im Schlusschor (H-moll $^{12}/_8$) in homophoner Behandlung wie im ersten Chor, aber weich und gemildert ausklingt; es ist ein kurzes lyrisches Stück in zwei Theilen, mit einigen merkwürdigen Stellen, worunter wir den erhebenden Uebergang nach D-dur (»man weiss, was man an dir besessen«) im ersten Theil, und dann die Unisonos des ganzen Chors im zweiten Theil hervorheben möchten, welche sich der Hauptmelodie des Orchesters in einer Weise entgegenstellen, die man fast Mendelssohnisch nennen möchte.

So endigt die musikalische Feier zwar im trüben Moll, aber doch mit Erhebung und zu inniger Befriedigung ruhig und würdig. Die Bekanntschaft mit diesem Werke ist für uns eine unschätzbare; sie hat uns lange Zeit gefesselt und beschäftigt.

(Schluss folgt.)

Künstlerconcerte in früherer Zeit.

Von Dr. Ed. Hanslick.

II.

(Schluss.)

Als strenge Regel der älteren Virtuosenconcerte galt es ferner, dass sie mit Orchesterbegleitung stattfanden.*) Kein grosser oder kleiner Virtuose würde es gewagt haben, dem Publicum eine »Academie« ohne Mitwirkung des Orchesters zu bieten, welches die Production mit einer Ouvertüre oder einem Symphoniesatz eröffnete, mitunter auch schloss, und einige der Productionen des Virtuosen, wenigstens dessen »Concert« accompagnirte. Dadurch erhielten die älteren Virtuosenconcerte eine gewisse Würde und Stattlichkeit, die den gegenwärtigen Soloproductionen abgeht. Unseres Wissens war es Thalberg, der zuerst förmlich mit der älteren Sitte brach und ohne Orchester spielte, selbst in seinem ersten Concert in Wien (November 1836), welches doch durch eine Ouvertüre mit ganzem Orchester eingeleitet ward. Weshalb noch mit Orchester spielen, nachdem die Persönsönlichkeit des Virtuosen als Hauptsache in den

*) Fehlte doch selbst in den bessern Haus- und Familienconcerten des alten Wien die Orchesterbegleitung nicht. (Vergl. Caroline Pichler's Denkwürdigkeiten, die Selbstbiographien von Gyrowetz, Dittersdorf u. A.)

Vordergrund getreten war? Durch Thalberg und Liszt wurden die Concerte ohne Begleitung zur Regel für die Claviervirtuosen. Liszt spielte in Wien selten und nur dann mit Orchester, wenn dieses von den Concertunternehmern beigestellt wurde, nämlich in Wohlthätigkeits-Academien, in Concerten der Gesellschaft der Musikfreunde u. dgl. Der Wegfall des Orchesters empfahl sich natürlich auch vom finanziellen Standpunkte; war es doch für Virtuosen wie Liszt nicht blos ein *damnum emergens*, sondern durch den Raum, den es im Concertsaal einnahm, obendrein ein *lucrum cessans*. Virtuosen auf andern Instrumenten als dem Clavier, konnten natürlich das Orchester schwer entbehren, erst in neuester Zeit sehen wir letzteres häufig durch Clavierbegleitung ersetzt. Von berühmten Violinvirtuosen war unseres Wissens Paganini (welcher übrigens kein Concert ohne Orchester gab) der Erste, der Violincompositionen ohne alle Begleitung vortrug. In Wien dürfte ihm hierin nur Clement mit einigen Seiltänzereien vorangegangen sein.

Von Wichtigkeit ist, dass bis tief in die dreissiger Jahre die Sonate nicht für concertfähig galt. Sie gehörte zur Kammermusik und wurde im Privatsalon, im Freundeskreise, im Studirzimmer gepflegt. Als mehrsätziges Clavierstück war bei öffentlichen Productionen nur das Concert hoffähig. So weit unsere Forschungen reichen, war unter den Virtuosen Clara Wieck die erste, welche in Wien (1837—38) hin und wieder eine vollständige Sonate und zwar von Beethoven vortrug (F-moll, Cis-moll, D-moll, C-dur). Es war dieser zunächst noch schüchterne Anfang eine That, für welche dem zarten Mädchen der grösste Dank, weil, unseres Wissens, die Priorität gebührt. In Schuppanzigh's Quartettsoiréen, diesem classischen Asyl des Beethoven-Cultus (1804 bis 1830) ist nie eine Claviersonate von Beethoven gespielt worden, auch noch dessen Claviertrios verhältnissmässig sehr selten. Sogar in den »Abendunterhaltungen« der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die ohne Orchester und mit vorzüglicher Berücksichtigung des Clavierspiels allwöchentlich (1818—1840) gegeben wurden, kommt vor Clara Wieck keine Claviersonate vor. Man hat sehr irriger Weise daraus eine der landläufigen Anklagen Wiens wegen »Ignorirung Beethoven's« geschmiedet. Beethoven's Claviersonaten fehlten auf den Concertprogrammen, nicht weil sie von Beethoven, sondern weil sie Sonaten waren. Die Concerte des Meisters finden wir auf den Wiener Concertrepertoires der 20er und 30er Jahre sehr häufig, seine Sonaten sind erst durch Clara Wieck und bald darauf durch Liszt in die Virtuosenprogramme eingedrungen. Damit kam eine vollkommen neue, folgenreiche Wendung in das Concertleben. Wie Clara Wieck, so war auch Liszt in den dreissiger Jahren noch ungleich sparsamer mit Beethoven'schen Sonaten, als 10 Jahre später; indessen von solchen Notabilitäten wirkte selbst das vereinzelte Beispiel mächtig. Der Vortrag einer Beethoven'schen Sonate galt bald als unerlässliche Probe für den »classischen« Adel eines Virtuosen und der Mode zulieb componirten dann selbst Virtuosen, die nicht entfernt das Zeug dazu hatten, »Sonaten«. (So spielten in Wien im Jahre 1845 Thalberg, Evers, Willmers und Andere Sonaten eigener Composition.)

Das Programm der älteren Virtuosen enthielt ausser dem eigentlichen »Concert« in der Regel Bravour-Variationen, eine Phantasie oder Polonaise, ein brillantes Rondo, oder Potpourri, mit oder ohne Begleitung. Die Sitte, kleine Clavierstücke, Etüden u. dergl. (meist 2 oder 3 hinter einander) öffentlich zu spielen, kam erst zu Ende der dreissiger Jahre auf. Clara Wieck mit Henselt's und Chopin's poetischen Genrebildern, Thalberg mit mit seinen Etüden, Liszt mit seinen Transcriptionen Schubert'scher Lieder u. dergl. bezeichnen hierin den entscheidenden Wendepunkt von der älteren zu einer neuen Periode der Claviermusik und des Concertwesens.

Bei Instrumentalconcerten (Symphonien, Ouvertüren) dirigirte der erste Violinspieler das Orchester von seinem Violinpult aus — bald mit dem Bogen den Takt schlagend, bald mitspielend, — also wie wir es noch heutzutage bei Gartenconcerten und Bällen (Strauss) und in kleineren italienischen oder französischen Orchestern sehen. Noch in den berühmten Pariser Conservatoriumsconcerten sah man kein Dirigentenpult, Habeneck (Dirigent von 1828—1846) leitete die schwierigsten Beethoven'schen Symphonien von seinem Platz als Primspieler. Ebenso dirigirte in Wien Schuppanzigh die Augartenconcerte und Clement seine Academie im Wiedner Theater. Der Dirigent war einfach »Vorgeiger«. Bei grösseren Academien, wo Chöre und Gesangsoli sich dem Orchester beigesellten, fungirte ein zweiter Dirigent beim Clavier, er accompagnirte die Recitative und hatte den Chor im Takt zu erhalten, während das Orchester sich nach dem Primgeiger richtete. Nur wo ein fester grosser Körper zu leiten war, gesellte sich noch ein dritter Dirigent dazu, der mit der Hand, später mit einer Papierrolle*) die Uebereinstimmung zwischen dem Primgeiger und dem Dirigenten am Clavier herzustellen hatte. Dies war der Fall bei den Oratorien der »Tonkünstlersocietät« im Burgtheater, wo es bei der Austheilung z. B. hiess: Dirigent bei der 1. Violine: Herr Ant. Hofmann; am Flügel: Herr Umlauf; bei der Batutta: Herr Salieri. Diese mehrfache Direction, besonders (wo keine »Batutta« gegeben wurde) die Doppelherrschaft der Violine und des Claviers hatte viel Nachtheiliges und Verwirrendes für die Mitwirkenden, welche die Einheit der Leitung vermissend, schwerlich überall genau zusammentreffen konnten. Früh erhoben sich Stimmen dagegen, drangen aber sehr spät durch.**) Es ist mir zu constatiren nicht gelungen, wann

*) Bei dem grossen thüringischen Musikfest in Frankenhausen (Juni 1810) schien es als etwas Neues und Erfreuliches zu überraschen, dass Spohr die Orchestersachen »mit der Papierrolle, ohne alles Geräusch und ohne Grimmasse« dirigirte. (Bericht von E. L. Gerber in der Leipz. Allg. M. Ztg. von 1810.)

**) Das »Jahrbuch d. Tonkunst für 1796« bringt am Schluss folgende

der **Taktstock** in Wien definitiv eingeführt wurde. So viel nur konnte ich von älteren Musikern (Sonnleithner u. A.) erfahren, dass es Aufsehen erregte, als bei dem grossen Musikfest im Jahre 1812 (Timotheus) **Mosel** mit einem **Stäbchen** den Takt gab. In **Dresden** hat erst **C. M. v. Weber** den Taktstock eingeführt,*) in **London Spohr**, der uns den heftigen Kampf der Engländer gegen diese unerhörte Ketzerei in seiner Auto-Biographie selbst erzählt.

Gedruckte Handprogramme kamen spät in Gebrauch. Als **J. Fr. Reichardt** in Berlin sein »*Concert spirituel*« gründete (1784), liess er — ein reformlustiger Geist auch in Nebendingen — die Texte der vorgetragenen Gesangsstücke eigens abdrucken und vertheilen und fügte überdies ein »kurzes Exposé über den ästhetischen Werth der Stücke« bei. **Cramer** (»Magazin der Musik« von 1789 S. 229) macht hierüber die Bemerkung, er habe die erstere Vorsicht, die bei keinem einzigen Concert versäumt werden sollte (den Abdruck der Texte), ausserdem nur noch bei **Hiller** in Leipzig angetroffen und klagt: »Man spielt, man singt, man geigt; aber kein Mensch versteht vom Gesange was; weiss nicht, ob das, was man hört, von Peter oder Paul gesetzt ist!« Dieses Beispiel wirkte aber erst sehr spät und nur allmälig. In Wien machten die grossen Wohlthätigkeitsacademien den Anfang. Die Gesellschaft der Musikfreunde nahm in die Ankündigung ihrer »Abendunterhaltungen« (die allerdings etwas familienhafter Natur waren) noch im Jahre 1818 die ausdrückliche Bestimmung **auf**: »das Programm werde zu Jedermanns Einsicht im **Saale** aufgehängt sein.«

---

bemerkenswerthe Betrachtung über die damals übliche doppelte Directionsweise: »Der **Concertmeister** oder Director (bei der 1. Violine) stellt gleichsam den musikalischen Flugelmann vor, auf welchen das ganze Orchester seine Augen richtet. Auch der **Capellmeister** (am Clavier) ist diesem Gesetz unterworfen, er muss zuweilen die Führung auf dem Flügel ganz unterlassen, um mit beiden Händen die Luft zu durchsäbeln. Schicklicher wäre es freilich, wenn der Capellmeister die Sorge des Dirigirens **allein dem Director überliesse** und er nur auf die Zusammenhaltung des Ganzen und auf das richtige Einfallen der Vocalisten bedacht wäre. Wie gut wäre es nicht, wenn Director und Capellmeister gewisse Stucke (!) erst gemeinschaftlich mit einander durchgingen und sich uber jedes Tempo verstunden. Wie leicht entstehen nicht Unordnungen, wenn zwei Individuen zugleich das Eine beim Clavier, das Andere bei der Violine dirigiren? Ein Theil der Musiker sieht auf den Capellmeister, ein anderer auf den Director. Man nehme nun an (was so möglich ist), dass die Beiden verschiedene Tempi führen und urtheile uber den Erfolg!« (S. 174 ff.) Man sah also die grelle Inconvenienz ein, kam aber noch nicht (im Jahre 1795) auf das Ei des Columbus: nur **einen** Dirigenten aufzustellen und anstatt des Claviers den Taktstock vorzuschlagen. — Während der Verfasser des »Jahrbuchs« den Violindirigenten vor dem »Capellmeister« bevorzugt, thut **J. N. Forkel**, den Uebelstand gleichfalls erkennend, das Entgegengesetzte. Zu »dirigiren« hat nach seiner Ansicht nicht der erste Geiger (Concertmeister), sondern der Capellmeister am Clavier. Kein Zweifel, »dass die Anführung von einer Violine bey einer vollkommenen Music wahren Uebelstand verursache«. Der erste Geiger sei nur gleichsam der **Adjutant** des Capellmeisters am Flugel, niemals der **Anführer**. (»Genauere Bestimmung musikalischer Begriffe« in **Cramer's** Magazin vom Jahre 1783 S. 1039.)

*) **Weber's** Biographie von Max v. Weber, II. S. 82.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

A. Instrumental-Musik.

Bearbeitungen und Arrangements.

(Schluss.)

Kaum giebt es einen entschiedeneren Maassstab zur Beurtheilung der Beliebtheit eines Componisten, als die Frage, ob viele seiner Werke mannigfache Bearbeitungen erfahren, ob sich das Bedürfniss zeigt, dieselben ausser in der Normal-Gestalt auch auf andere, leichtere Weise kennen zu lernen und zu geniessen. Einer solchen Beliebtheit muss sich auch **Rob. Schumann** erfreuen, denn es ist uns neuerlich eine ziemlich starke Anzahl von Bearbeitungen und Arrangements verschiedener seiner grösseren Werke zu Gesicht gekommen. Die Thatsache kann uns nur in hohem Grade zur Genugthuung gereichen. Vor 8 Jahren, als in Wien, wo wir damals lebten, Rob. Schumann's poesievolle Schöpfungen anfingen richtig gewürdigt zu werden, hatten wir gleichwohl noch ziemliche Schwierigkeiten zu bestehen, bis es uns gelang, bei der uns persönlich befreundeten Redaction der »Monatschrift für Theater und Musik« einen für R. Schumann lebhaft und entschieden eintretenden Artikel durchzusetzen, den die Redaction endlich abdruckte, nicht ohne sich gleichwohl gegen den Standpunkt des Verfassers zu verwahren. Wir sagten dort (1858 S. 494): »Rob. Schumann's Werke haben alle Aussicht auf **grosse Popularität**, wenn dieselbe auch erst später diesen Umfang gewinnen sollte.« Dieser Ausspruch, wie überhaupt der ganze Artikel, wurde uns damals sehr verdacht, ja es fehlte nicht viel, dass wir in der »Monatschrift« selbst bald darauf einen harten Angriff (vom »Reich« aus) zu bestehen gehabt hätten. Nun, heute, wo Schumann's Clavier-Quintett und die übrigen Kammermusik-Werke, die Lieder, die Symphonien und viele der Clavierstücke nach untrüglichen Anzeigen eine grosse Verbreitung geniessen, heute wird man unsern damaligen Ausspruch kaum mehr als das Phantasiegebilde eines unklaren Kopfes bezeichnen können. Wir halten im Grunde nicht viel auf Popularität, besonders wenn sie eine schnell errungene ist und sich auf dem Element der Unbildung erhebt; wenn sie aber den Ueberzeugungen strenger und zugleich regsamer Musiker **nachfolgt**, so giebt sie das beste Zeugniss für den Werth eines Componisten ab.

Die Arrangements, die uns zu der obigen Bemerkung förmlich aufforderten, betreffen folgende Werke: die Manfred-Musik — zu zwei und zu vier Händen von A. Horn (Breitkopf und Härtel); Symphonie in D-moll Op. 120 — zweihändig von F. W. Barthel (derselbe Verlag); 12 *Études symphoniques en forme de Variations* Op. 13 — für zwei Pianoforte zu vier Händen (G. Heinze); Ouvertüre, Scherzo und Finale Op. 52 für zwei Pianoforte zu acht Händen von Dr. Ph. Lampe (Kistner); Clavierquintett in Es Op. 44 — für zwei Pianoforte zu vier Händen, mit Beibehaltung der Original-Pianoforte-Stimme als erstes Pianoforte, von einem Ungenannten, als den wir aber den vorher bezeichneten Bearbeiter verrathen dürfen (Breitkopf und Härtel); endlich Concertstück für vier Hörner und Orchester Op. 86 — als Clavier-Quartett bearbeitet von demselben*) (J. Schuberth und Comp.).

Fast alle diese Bearbeitungen sind nach den vernünftigsten Grundsätzen, im Sinne des modernen (Schumann'schen) Clavierstils und mit sichtlichem Fleisse gemacht, und allen Musikfreunden zu empfehlen. In Betreff der Manfred-Musik ist zu bemerken, dass die Ouvertüre in diesen Ausgaben nicht mit

*) Bei Klemm erschienen ferner von Ph. L. für zwei Pianoforte zu 8 Händen übertragen: S. Bach's Duett und Doppelchor »So ist mein Jesus« — »Sind Blitze, sind Donner«, dann der Schlusschor aus der Matthäuspassion.

enthalten, aber apart aus demselben Verlag zu beziehen ist. — In der Person des Herrn Dr. Philipp Lampe, einem sehr gebildeten und von bestem Geschmack geleiteten Dilettanten Leipzigs, begrüssen wir ein sehr hübsches Arrangeur-Talent, welches sicherlich noch manche dankenswerthe Gabe darbringen wird. Von den vorliegenden ist das Concertstück für vier Hörner, seiner seltenen Erscheinung im öffentlichen Musikleben wegen, eine besonders erfreuliche Vermehrung der Kammermusik-Literatur, an welche es sich so geschickt anbequemt, dass man meinen könnte, es sei ursprünglich in der vorliegenden Form geschrieben. Auch das Quintett Op. 44 wird sicherlich Vielen in dieser zweiclavierigen Form willkommen sein. — Am wenigsten Gutes können wir der Arbeit des Herrn Barthel nachsagen; dieselbe enthält directe Fehler, von denen wir nicht wünschten, dass sie R. Schumann zur Last gelegt würden. Manches ist ausserdem geradezu unausführbar, anderes wieder unnöthiger Weise unvollständig.

Von N. W. Gade liegen vor: die beiden Sonaten für Pianoforte und Violine Op. 6 und 21 — zu 4 Händen von A. Horn (Breitkopf und Härtel), dann die 7. Symphonie in F — ebenso von F. Brissler (derselbe Verlag). Was die Sonaten betrifft, so müssen wir mit Bedauern einen leisen Zweifel aussprechen, ob dieselben in der vorliegenden Form eine Beliebtheit erringen werden, die ihnen schon in der Urgestalt nicht zu Theil wurde. Wir rechnen beide zu den unbedeutendsten Schöpfungen des hauptsächlich für Orchestermusik begabten Componisten, der für Kammermusik verhältnissmässig viel weniger Geschick und Beruf zu haben scheint. Die siebente Symphonie hat erst vor Kurzem in der A. M. Ztg. ihre Besprechung gefunden; es mag den Lesern überlassen bleiben, jetzt nach erleichterter Bekanntschaft die Ansicht des damaligen Referenten zu prüfen und sich ihr nach Umständen anzuschliessen oder davon abzuweichen.

Ausserdem sind noch folgende Arrangements zu erwähnen: Fr. Schubert's Cdur-Symphonie — für das Pianoforte zu zwei Händen sehr hübsch gesetzt von C. Reinecke (Breitkopf und Härtel); hieraus ist auch das reizende Andante einzeln zu haben; — Chopin's bekannter Trauer-Marsch aus Op. 35 für Orchester bearbeitet; — 10 Etüden aus Op. 5 von Henselt — zu vier Händen (eine Bearbeitung, die uns ganz unnöthig dünkt); — C. Reinecke's Adur-Symphonie — zu vier Händen vom Componisten (alle genannten Stücke bei Breitkopf und Härtel). — Erwähnen wir noch, dass sogar Liszt's Graner Messe sich in vierhändiger Form (Pesth, Rosavölgyi) den »Gläubigen« zum Studium darbietet, so dürfen wir für diesmal mit der Anzeige von Arrangements abschliessen und wenden uns in der weiteren Folge unserer Uebersicht der Gesangsmusik zu. Einer nicht unbedeutenden Anzahl von Heften verschiedenartigster Gesänge und Volkslieder, für das Clavier zu zwei oder vier Händen bearbeitet (von C. Banck, C. Israel, A. Deprosse, C. Eschmann und H. M. Schletterer), widmen wir statt einiger kurzen Bemerkungen lieber einen eigenen Artikel, den wir hoffentlich bald bringen können.

Berichte.

Wien. ✕ Mit dem »Mozart-Monument-Concert«, welches am 15. April im grossen Redoutensaal stattfand, hat die diesjährige Musiksaison ihr Ende erreicht. Dieses Festconcert und jenes »ausserordentliche Concert«, welches der »Singverein« der Gesellschaft der Musikfreunde am Charfiensttag Abends ebenda veranstaltete, bildeten die Glanzpunkte der ganzen Saison. Namentlich war die Production des Singvereins (unter Herbeck's Leitung) von durchschlagender Wirkung; denn das *Adoramus* von Palestrina, das *Magnificat* von Durante, das *Crucifixus* von Lotti, das Schubert'sche Lied »Der Friede sei mit Euch« (für Chor arrangirt), desselben 23. Psalm für Frauenstimmen und Mendelssohn's Motette »Mitten im Leben sind wir« wurden mit einer Vollendung vorgetragen, welche die Zuhörer zum Enthusiasmus hinriss. Josef Hellmesberger spielte in vorzüglicher Weise das Amoll-Concert von S. Bach. Die übrigen Nummern des auserlesenen Programms bildeten der Chor »Dir Jehovah« von Crasselius, Mozart's »*Laudate pueri*« und »*Laudate Dominum*« (Letzteres: Sopransolo von Frl. Anna Schmidtler gesungen mit Chor), S. Bach's Cantate für Altsolo mit Orchester und Glocken (das Solo von Frau Leeder vorgetragen), und die achtstimmige Motette von Mendelssohn »Heilig«. — Das Mozart-Monument-Concert gestaltete sich durch die dabei verwendeten Orchester- und Chormassen zu einem wahren Monstre-Concert. Das Orchester des Kärnthnerthor-Theaters und jenes der Gesellschaft der Musikfreunde (136 Instrumentalisten), der Singverein, der Männergesangverein, Frl. Artôt und Stehle, die italienischen Sänger Calzolari und Everardi und noch mehrere andere Solisten wetteiferten, ihr Schärflein zu Mozart's Ruhm beizutragen. Rossini hatte sich mit zwei neuen Compositionen (aus dem Jahr 1861): einem Weihnachtslied für Basssolo und gemischten Chor mit Clavier und Harmoniumbegleitung, und dem »Gesang der Titanen« für vier Bässe mit Orchesterbegleitung zu dem Mozartfest eingestellt. Den Beginn desselben machte die Jupiter-Symphonie, auf diese folgten die beiden Compositionen Rossini's, die wohl mit Beifall aufgenommen wurden, aber keinen durchgreifenden Erfolg hatten. Der Weihnachtsgesang ist ein anspruchloses, aber liebliches und stimmungsvolles *Pastorale all' Italiana*, im Stil der Schweizerweisen aus »Wilhelm Tell« gehalten; der Titanengesang, in welchem vier Bässe nur mit Mühe unisono gegen die Wucht des Orchesters anstürmen, erinnert an den Schwur auf dem Rütli aus derselben Oper. Die beiden Gaben des alten liebenswürdigen Maestro werden (wenn Rossini zu ihrer Veröffentlichung seine Einwilligung geben sollte) bei wiederholter Vorführung besser gewürdigt werden, als es diesmal der Fall war. Blitzartig zündete die Egmont-Ouvertüre, von den Orchestermassen herrlich ausgeführt, und das »altdeutsche Jägerlied«, eine Perle in dem Repertoir des Singvereins. Mozart's *Ave verum*, die Arie der Susanne (in F) aus »Figaro's Hochzeit«, von Frl. Artôt und das Quintett »*Di scriver*« aus »Così fan tutte«, von Frl. Stehle, Frau Leeder und den Herren Calzolari, Everardi und Rokitanski gesungen, erfreuten sich, sowie Schubert's »Widerspruch« (vom Männergesangverein vorgetragen), grossen Beifalls. Den Schluss des Festes bildete der Marsch und Chor (in Es) aus »Die Ruinen von Athen«. Der Saal und die Gesellschaft, welche sich in demselben versammelt hatte, bot einen prächtigen Anblick. Die Leitung des Concerts war von der Bezirksvertretung der Vorstädt Wieden den Händen Herbeck's anvertraut worden.

Die Singacademie, unter Weinwurm's Leitung, aus den Resten des einst hoffnungsreichen Vereins wiedererstanden, producirte sich unmittelbar vor dem Concertschluss in dem Musikvereinssaal mit der Aufführung von »Der Rose Pilgerfahrt« und mehreren Vocalchören von Eccard, Neithardt und Mendelssohn. Die bedeutenderen Solopartien in der »Pilgerfahrt« sangen die Damen Eisquiohr und Schmidtler und die Herren Fürchtgott und Prihoda; den Clavierpart, welchen Anfangs Frau Schumann zu übernehmen gesonnen war, spielte Dr. Gänsbacher. Die Ausführung war eine anständige; die Theilnahme des Publicums manifestirte sich, was den Concertbesuch anbelangt, als eine geringe. Mit grossem Beifall spielte ebenda Frl. Kolàr, die nun Wien angehört, mit Hellmesberger die Adur-Sonate (Op. 12) von Beethoven.

Clara Schumann hat von hier aus verschiedene nahegelegene Städte (Neustadt, Pressburg, Linz, Pesth, Gratz, Laibach.

Klagenfurth) besucht und allenthalben die glänzendste Aufnahme gefunden. Die gefeierte Künstlerin hat in Folge dessen ihre Reise nach London für dieses Jahr aufgegeben und wird den Sommer in ländlicher Ruhe zubringen. — Das Concert des Pianisten Epstein war auch diesmal sehr gut besucht und zeichnete sich durch ein auserlesenes Programm aus. Neu darin war ein Clavierstück von Franz Schubert (Manuscript bei Dr. Schneider), welches zu den bedeutendsten Compositionen des Tondichters zählt und ein Seitenstück zu dem reizenden Allegretto (ebenfalls noch Manuscript) bildet, welches Clara Schumann in einem ihrer Concerte zum ersten Mal vorführte. — Roger hat Wien verlassen und gastirt mit Beifall in Graz. Es war ihm beschieden, als Georg Brown und Johann von Paris dem Harmonietheater noch einige leidlich gute Tage zu verschaffen; denn es gewinnt den Anschein, als ob dieses ziemlich planlos angelegte und geleitete Unternehmen nicht lange mehr existiren sollte. — Im Hofoperntheater wechseln derzeit deutsche Vorstellungen mit italienischer Oper und Ballet. In der »Afrikanerin«, welche nun zehnmal gegeben worden ist, sind einige Rollen in andere Hände übergegangen. Frau Kainz-Prause singt die Selika und Fräul. Rabatlosky die Ines, Bigols an Stelle des Schmidt den Oberpriester. Die Oper hat durch diese vorübergehende Neubesetzung im Ganzen nicht gewonnen, nur dass die Sopran-Partie der Selika den Stimmmitteln der Frau Kainz-Prause mehr zusagt, als jenen der Altistin Bettelheim. Einen durchgreifenden Erfolg aber hatte gerade in dieser Partie und eigentlich nur in dieser — Frl. Sophie Stehle, welche die Selika sowohl von der gesanglichen als der darstellenden Seite aus vortrefflich durchführte und von den drei Sängerinnen wohl als Siegerin hervorgehen dürfte. Frl. Stehle, welche bis jetzt in Gounod's Faust, im Fliegenden Holländer, in Figaro's Hochzeit und in der Afrikanerin gesungen, wird noch im »Glöckchen des Eremiten« auftreten und damit ihr Gastspiel schliessen. — Die italienische Oper, durch Frl. Artôt und die Sänger Calzolari, Everardi und Zucchini vertreten, feiert im Buffogenre (Barbier, Cenerentola, Liebestrank) Triumphe, wie sie seit lange nicht erlebt worden. Insbesondere entzückt der Tenor Calzolari durch seine vollendeten künstlerischen Leistungen. Die einzige *Opera seria*, die demnächst an die Reihe kommt, wird Verdi's Traviata sein!

Nachrichten.

In Basel kamen im 7., 8., 9. und 10. Abonnement-Concert folgende Werke zur Aufführung: Symphonien von Haydn (D), Beethoven (D-dur), Abert (Columbus), Rubinstein (Ocean), Schumann (C-dur); Ouvertüren von Mozart (Cosi fan tutte), Auber (Stumme), Rietz (Concert-, A), Nicolai (Lustige Weiber); ferner Suite in Canonform von Grimm; Fragment aus »Prometheus« von Beethoven, Clavierconcert E-moll von Chopin (Hr. Ed. Frank), Allegro aus dem 11. Concert von Spohr für Flöte eingerichtet (Hr. Neuhofer), Violoncell-Concert von C. Reinecke (Hr. M. Kahnt); Stücke aus Mendelssohn's Loreley-Finale; Brautchor aus Lohengrin und Matrosenchor aus dem fliegenden Holländer von Rich. Wagner; Clavierstücke von Ed. Frank; Arien von Donizetti (Fräul. Rothenberger), Mozart und Rossini (Frl. M. Schröder), Lieder von Beethoven, Schumann, Schubert und Kirchner. Ausserdem fand seit Neujahr ein Benefiz-Concert des Herrn Capellmeister E. Reiter statt, wobei Beethoven's Eroica, eine Arie aus Titus von Mozart (Frau Howitz-Steinau, grossh. bad. Kammersängerin), eine Phantasie für Harfe, Holzblasinstrumente, Horn, Violoncell und Contrabass von E. Reiter, und Mendelssohn's Loreley-Finale (Leonore Frau Howitz-Steinau) zu Gehör kamen. Ein Concert in der Martinskirche brachte Mozart's Es-Symphonie, Berlioz' »Flucht nach Egypten«, Beethoven's Leonoren-Ouverture Nr. 3. Endlich fand ein Concert statt, in welchem Weber's Jubel-Ouverture, Spohr's 9. Concert (Herr Lauterbach aus Dresden), eine Aria aus Don Juan (Herr Noskowsky aus Zürich), Andante und Rondo aus Mozart's Violinconcert in D (Herr Lauterbach) und Mendelssohn's »Erste Walpurgisnacht« aufgeführt wurden.

In Cassel wurde von der »Namenlosen Gesellschaft« am 27. April Mendelssohn's Liederspiel »Die Heimkehr aus der Fremde« mit einem Personal, das grösstentheils aus Dilettanten bestand und von einem solchen geleitet würde, aufgeführt. Man schreibt uns, dass das Werk die Mitwirkenden und Zuhörer hochlich erquickt habe. Oeftere Aufführungen desselben in kleinerem Kreise (statt des Theaters — wo jetzt Unholde aller Art hausen und für das Schöne in bescheidener Form unempfindlich machen) dürften gewiss allerwärts zu empfehlen sein.

In Weimar kam eine Oper in drei Acten »Die Corsen« von Carl Götze mit Beifall zur Aufführung. Ferner fand daselbst unter der Leitung des Herrn Musikdirector Müller-Hartung eine Aufführung von Händel's »Samson« statt, wobei die Soli von Frau Dr. Köster, Frl. Götze, Herrn Grebe und Herrn Vary gesungen wurden. In einem andern Concert kamen Mendelssohn's Lobgesang und eine »Orchesterphantasie« von Muller-Hartung zu Gehör. Der Weimar'sche Sängerbund brachte Chöre aus »Antigone« von Mendelssohn, »Der Rose Pilgerfahrt« von Schumann, Mozart's Weihegesang, Stado's Frühlingsreigen und Rietz' altdeutschen Schlachtgesang.

Unter 22 dem »Schlesischen Sängerbund« eingereichten Concurrenz-Arbeiten ist der Preis (80 Thlr.) Herrn Professor Dr. Faisst in Stuttgart zuerkannt worden. Die Composition ist auf Schiller's Gedicht »Die Macht des Gesanges« geschrieben und wird von den Preisrichtern (die Herren Schäffer, Kothe und Stuckenschmidt) für »geeignet als eine wahrhafte Bereicherung der Literatur des deutschen Männergesangs angesehen zu werden« erklärt.

In der Bearbeitung von Robert Franz wird in Kurzem das Magnificat von Fr. Durante erscheinen. Wir machen Gesangvereine im Voraus auf dieses wirkungsvolle Werk aufmerksam. (Halle, Verlag von H. Karmrodt.)

Leipzig. Eine vierte Prüfungs-Production des Conservatoriums führte Concert- und verschiedene Ensemblestücke, dann eine Gesangspièce vor; nämlich Concertsätze für Pianoforte von Beethoven (Herr Hyman Cowen aus London), von Weber (Herr Oscar Beringer aus London), F moll-Sonate von Beethoven (Herr Alfred Volkland aus Braunschweig), Capriccio von Mendelssohn (Fräul. Agnes Towler aus Geneva), Concert für drei Claviere von Seb. Bach (die Herren Richard Kleinmichel (in einer früheren Notiz stand falschlich Robert statt Richard) aus Hamburg, Ferd. von Inten aus Leipzig und Wilh. Leipholz aus Bischofsburg). Ein Violinsatz von David (Herr Rich. Arnold aus Memphis), Quartett in G von Beethoven (die Herren Herm. Brandt aus Hamburg, Otto Kaletsch aus Cassel, Emil Stockhausen aus Colmar und Herr Pester, Mitglied des Orchesters); Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncell von Schumann (Frl. Ang. Arendt aus Reval, die Herren Rob. Heckmann aus Mannheim und Jul. Hegar aus Basel). Endlich Arie aus Paulus von Mendelssohn (Herr Christian Hoffmann aus New-York).

— Am vorigen Sonntag fand im Saale der Frau Dr. Seeburg zum Besten des hiesigen Frauenvereins zur Gustav-Adolph-Stiftung eine Aufführung (als Concert — am Flügel) von Fr. Schubert's Operette »Der häusliche Krieg« statt. — Im weitern Verlaufe des Abends gab Herr J. Derffel aus Wien mehrere Claviervorträge zum Besten (Sonate in A-moll von Schubert, Lieder-Transscriptionen u. a.) und entzückte die Gesellschaft durch sein geistreiches und poesievolles Spiel in hohem Grade.

Zeitungsschau.

Westermann's Ill. Monatshefte, April, brachten ausser einer akustischen Abhandlung von Wilh. Jordan »Die Welle und das Ohr« einen lesenswerthen kleinen Aufsatz »Was ist Musik?« von Bernh. Scholz. Der Verfasser spricht sich darin insbesondere, mit näherem Erweis des Gegentheils für Beethoven's Pastoral-Symphonie, gegen die Aeusserlichkeiten der Programmmusik aus. Beethoven's Werk sei das einzig eigenthümlich, dass der Meister, in der Scene am Bach wie im Gewitter, Naturrhythmen und Naturtöne zur Darstellung der eigenen Empfindung mitwirken lasse; er habe da allerdings äussere Motive benutzt, aber sie zu fester musikalischer Gestaltung, zu Themen umgebildet. Im »Dankgebet des Genesenen« thue die Ueberschrift gar nichts zum Verständniss des Stücks; dieselbe sei uns, die wir nicht allein das Werk, sondern auch den Meister lieben, nur aus persönlichem Interesse für den Componisten werthvoll. Dagegen beweise die »Schlacht bei Vittoria«, als wirkliche und eigentliche Programmmusik, dass selbst ein Riesengeist einem Werke dieser Gattung keine Lebenskraft zu verleihen wusste. Die Frage, wie denn eine programmlose Composition mitunter so verschiedenen Eindruck hinterlasse, beantworte sich einfach dahin, dass der Eindruck nicht die Composition selbst sei, sondern ein Product derselben mit der Person des Hörers.

ANZEIGER.

[84] Im Verlage des Unterzeichneten sind soeben erschienen:

Classische Claviercompositionen

aus älterer Zeit

gesammelt von

H. M. SCHLETTERER.

Italienische Schule. Heft 1.

Francesco Durante, Studien und Divertissements. 18 Ngr.

Italienische Schule. Heft 2.

Domenico Scarlatti, Achtzehn Stücke. 1 Thlr. 9 Ngr.

Französische Schule. Heft 1.

François Couperin, dit: Le Grand. Zwölf Stücke. 18 Ngr.
Jean Philippe Rameau. Zwölf Stücke. 18 Ngr.

Deutsche Schule. Heft 1.

Gottlieb Muffat, Zwei Suiten und Ciaconna. 1 Thlr. 3 Ngr.
Einzeln: Nr. 1. Suite in D. 12 Ngr. Nr. 2. Suite in B. 13½ Ngr. Nr. 3. Ciaconna. 9 Ngr.

Deutsche Schule. Heft 2.

C. Ph. E. Bach, Vier Sonaten, Arioso con Variazioni u. Fuge. 1 Thlr.
Einzeln: Nr. 1. Sonate in Cdur. 7½ Ngr. Nr. 2. Sonate in Bdur. 9 Ngr. Nr. 3. Sonate in Fmoll. 7½ Ngr. Nr. 4. Sonate in Edur. 7½ Ngr. Nr. 5. Arioso con Variazioni. 4½ Ngr. Nr. 6. Fuge. 4½ Ngr.

Deutsche Schule. Heft 3.

J. Fr. Reichardt, Drei Sonaten, Rondo, Naiver Scherz und Andantino. 24 Ngr.
Einzeln: Nr. 1. Sonate in Fdur. 6 Ngr. Nr. 2. Sonate in Esdur. 6 Ngr. Nr. 3. Sonate in Gdur. 6 Ngr. Nr. 4. Rondo, Naiver Scherz und Andantino. 6 Ngr.

Der Herausgeber sagt in der Vorrede dieses Werkes u. A.:

»Eine eingehendere Kenntniss der **älteren Clavierliteratur** beabsichtigt man weiteren Kreisen durch vorliegende Sammlung zu vermitteln. In einer Reihe von für sich selbständigen Heften, die nach und nach erscheinen werden und deren Anzahl sich im Voraus nicht bestimmen lässt, soll eine Geschichte des Clavierspiels in praktischen Beispielen gegeben werden. Die Absicht des Herausgebers geht dahin, die Werke der frühesten Meister bis zu C. Ph. Em. Bach und seinen Schülern in geeigneter Auswahl zu bringen, die mit J. Haydn beginnende moderne Zeit, die ohnehin Jedermann zugänglich ist, jedoch vollständig auszuschliessen. Man wird zunächst nur dasjenige berücksichtigen, was in Form und Inhalt einem grösseren Publicum fasslich und zugänglich erscheint und zudem in andern neueren Ausgaben noch nicht gegeben ist.«

»Die Sammlung classischer Claviercompositionen wird übrigens eine retrograde Bewegung einschlagen, d. h. man wird mit der Herausgabe der Werke späterer Componisten beginnen, von da aus zu denen der älteren Zeiten zurückgehen und so durch das Naherliegende die Bekanntschaft mit dem Entfernteren zu vermitteln suchen. Die alten Lesarten und namentlich die Vortragsbezeichnungen, Verzierungen, ja selbst die Fingersetzung sollen, so weit es irgend thunlich erscheint, beibehalten werden. In wie ferne für den modernen Vortrag die originalen Melismen Berücksichtigung finden können, bleibe dem Spieler überlassen, für den selbstverständlich auch die Fingersätze nur antiquarische Bedeutung haben, nicht aber zur Darnachrichtung dienen sollen.«

»Die Geschichte des Clavierspiels hat drei Schulen zu unterscheiden: die italienische, französische und deutsche. Die erstere culminirt in Domenico Scarlatti, die zweite in François Couperin und die dritte in Carl Philipp Emanuel Bach. Nicht nur Werke dieser Meister, sondern die aller ihrer bedeutenden Vorgänger, Schüler und Zeitgenossen, wird die vorliegende Sammlung umfassen.«

»Es ist wohl zu behaupten, dass ein ähnliches Unternehmen solchen Umfangs in Deutschland bisher nicht einmal versucht wurde und man glaubt deshalb auf eine allgemeine Theilnahme rechnen zu dürfen, die den Verleger in den Stand setzt, demselben die möglichst erschöpfendste und umfassendste Ausdehnung zu geben.«

Indem ich obiges Werk allen Clavierspielern und Lehr-Instituten angelegentlichst empfehle, bemerke ich noch, dass der billige Preis (pro Bogen 3 Ngr.) die Anschaffung des Ganzen, wie der einzelnen Nummern, gewiss sehr erleichtern wird.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

[85] **Verlag von**

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

J. Charles Eschmann.

Op. 47. Deux Feuillets d'Album pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. 20 Schottische Volksmelodien für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Bennie Dundee. Nr. 2. Baunock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covenanter's Tomb. Nr. 4. Lowe will find out the way. Nr. 5. Lass, what art thou? Nr. 6. The Flower o' Dunoon. Nr. 7. Bonnie wee thing. Nr. 8. The morn returns in Saffron drest. Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. Mill, Mill, o! Nr. 13. The Yellow Haird Laidie. Nr. 14. A puir mitherless Wean. Nr. 15. O Cherub content. Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The rin awa Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. Cia mar a Sarra' sinn fuirach.

Op. 54. 12 Französische Volksmelodien für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2. à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle en Suisse. Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. Fournissez un canal au ruisseau. Nr. 5. Eh! lon lon la Landerinette! Nr. 6. Air de la ronde du camp de Grandpre.

Heft II. Nr. 7. Une fille est un oiseau. Nr. 8. La Vivandière. Nr. 9. Ce jour-la, sous son ombrage. Nr. 10. Le bruit des roulettes gâte tout. Nr. 11. La marmotte a mal au pied. Nr. 12. Epilogue. J'ai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2. à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The heaving of the lead. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.

Heft II. Nr. 5. The Garb of old Gaul. Nr. 6. The Coquette new moulded. Nr. 7. Ah Colin, why. Nr. 8. Gladsmuir. Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Wareham.

Op. 56. 10 Volksmelodien aus Béarn für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2. à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Pla poudou truca l'ore oun m'apary d'eyma. Nr. 2. Nou, Nou, poulette, nou'n ey douttat. Nr. 3. Moun cô tu b'as en gatye. Nr. 4. Moun diü, quine souffrence. Nr. 5. Lou loung d'aquere aygette.

Heft II. Nr. 6. Bous, qu'ét bère et qu'ét youenne. Nr. 7. Malaye, quoan the by. Nr. 8. Jane Marie s'en ey bachade. Nr. 9. Roussignoulet, qui cantes. Nr. 10. Cruelle, nou'm ca bos ayma.

Op. 57. 12 Böhmische Volksmelodien für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2. à 17½ Ngr.

Heft I. Žalo děwče, žalo trawu. Nr. 2. Což se mně má milá, hezká zdáš! Nr. 3. Divertimento a) Kaulelo se, kaulelo červené gablyčko, b) A gá wždyčky, co mne má hlawička poboljwa, c) Měla sem bolaubka. Nr. 4. Páala pancoka páwa.

Heft II. Nr. 5. a) Wtom našem tadeřku, b) Když sem husy pásala. Nr. 6. Divertimento: a) Kde pak si, má milá, b) Čj ksau to Konjčky, c) Choweyte mne, má matčko, d) Tluču, tluču, o tewřete.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 16. Mai 1866. **Nr. 20.** I. Jahrgang.

Zwei Cantaten von Seb. Bach.

„Trauer-Ode" und „Der Streit zwischen Phöbus und Pan".

II.

Wir wenden uns jetzt zu der weltlichen, komisch intentionirten und in heiterster Laune durchgeführten Cantate, betitelt: »Der Streit zwischen Phöbus und Pan. *Dramma per Musica.*« Der Text dieses Stücks lässt eine Anzahl von Göttern und Halbgöttern als Hauptpersonen, dann irgend eine Umgebung derselben von Nymphen oder Dienern der alten Majestäten (näher sind sie nicht bezeichnet) als Chor vor uns treten, die in wahrhaft olympischer Heiterkeit und mit ebenso naivem wie kernigem und derbem Humor eine Scene vor uns aufführen. Die Chöre bilden nur den Rahmen des Ganzen, als Anfang und Schluss, mischen sich aber in dramatischer Weise (wohl aus gerechter Ehrfurcht vor den Hauptpersonen) nicht in die Handlung. Der Inhalt des ersten Chors, in folgenden Worten ausgesprochen:

»Geschwinde, geschwinde
Ihr wirbelnden Winde
Auf einmal zusammen zur Höhle hinein!
Dass das Hin- und Wiederschallen
Selbst den Göttern mag gefallen,
Und den Lüften lieblich sein.«

die vielleicht Manchem nicht gleich ganz verständlich sind, will offenbar weiter nichts sagen, als dass die Boten der nun einen Streit ausfechten wollenden Götter, und diese selbst, das luftige Gesindel der Winde vertreiben, damit der Wettgesang, der dann folgt, nicht gestört werde. — Hierauf tritt Phöbus erzürnt auf, darob, dass Pan die verwegene Meinung ausgesprochen, sein Gesang gelte ebenso viel, wo nicht mehr, als der des Phöbus. Der Prahlerei des Pan gegenüber erhebt sich zuerst Momus, der Gott des Scherzes, und bezeichnet in einer Arie den »Wind« als Ursache solcher Ueberhebung. Dass damit »Windbeutelei« gemeint sei, geht aus den Worten:

»Dass man das für Wahrheit hält,
Was nur in die Augen fällt. —
Dass man prahlt und hat kein Geld,
Das macht der Wind.«

deutlich genug hervor. — Hierauf tritt Mercur auf und schlägt vor, dass Jeder der Streitenden einen Richter erwähle; eigentlich ein wunderlicher Vorschlag (wahrscheinlich aber doch streng mythologisch), denn: *tres faciunt collegium!* Dieser Rath kennzeichnet den schlauen Mercur, dem es ja um Schlichtung des Streits kaum zu thun ist, der wohl gar auf einen üblen Ausgang hofft. Der Wettgesang beginnt, indem zuerst Phöbus eine zärtliche Arie an den »holden schönen Hyazinth« singt. Seine Zärtlichkeit an irgend eine schöne Göttin oder menschliche Schönheit zu richten, wäre unseren modernen Begriffen wohl gemässer erschienen; indess die Geschichte spielt nun einmal unter griechischen Göttern, und man war im vorigen Jahrhundert noch nicht so prüde, an Derartigem Anstoss zu nehmen. Von Momus aufgefordert singt dann Pan sein Lied:

»Zu Tanze, zu Sprunge,
So wackelt das Herz.« u. s. w.

Allerdings drastisch genug ausgedrückt! Allein für Pan, den Gott des Waldes, der mit Bocksfüssen abgebildet und als ein sehr lustiger Kumpan geschildert wird, wie uns dünkt, ganz treffend; schon das daktylische Versmass gegenüber dem trochäischen in der Arie des Phöbus:

»Mit Verlangen
Drück' ich deine zarten Wangen.« u. s. w.

ist bezeichnend und glücklich gewählt. Im Mittelsatz kritisirt Pan indirect den Phöbus, indem er ausführt:

»Wenn der Ton zu mühsam klingt,
Dann erweckt er keinen Scherz.« u. s. w..

Nun ruft Mercur die gewählten Richter auf: Tmolus und Midas. Tmolus spricht natürlich für seinen Wähler Phöbus, und Midas für den seinen, Pan. Dass dies von jedem nicht blos kurz und bündig geschieht, sondern dass jeder sein Urtheil sogar in einer Arie motivirt, halten wir »dramatisch« für ziemlich unnöthig — wohl eine gute alte Sitte früherer Jahrhunderte, dass jeder Solosänger auch seine Arie haben musste!*) Phöbus, durch Midas' Urtheil

*) Spasshaft ist, dass, da die sechs Hauptpersonen sich auch an den Chören betheiligen, dieselben desshalb sechsstimmig gesetzt sind. Davon weiter unten mehr.

noch mehr aufgebracht, krönt denselben (Recitativ) auf die bekannte Weise, worauf Mercur eine moralische Arie singt:

»Aufgeblas'ne Hitze
Aber wenig Grütze
Kriegt die Schellenmütze
Endlich aufgesetzt.« u. s. w.

Nachdem noch Momus den Midas in ironischer Weise becomplimentirt und ihn zu seinen »Brüdern« geschickt, erklingt der Schlusschor zu Phöbus' Leier:

»Labt das Herz ihr holden Saiten.« u. s. w.

Unser hochgebildetes Zeitalter, welches den Text der »Afrikanerin« erträglich findet, verurtheilt gewiss mit vollkommener Consequenz den eben mitgetheilten als kindisch, oder gar läppisch. Das unsere Tage beherrschende Raffinement ist in der That ausser Stande, sich auf einen naiven Standpunkt zu stellen, man erschrickt vor derberem Ausdruck, als vor dem Zeichen glücklich überwundener Rohheit, während die Schlechtigkeit und Charakterlosigkeit, die uns von der Bühne herab in tausend Farben geboten wird, und die neulich der französische Kammer-Redner Jules Fabre so treffend kennzeichnete, ohne irgend sonderliche Missbilligung von unserer »gebildeten« Gesellschaft hingenommen wird. Wir wissen, dass wir mit solchen Ansichten wie J. Fabre zur »Minorität« gehören, befinden uns aber in dieser Minorität unbedingt wohler, als es uns bei der Majorität möglich wäre.

S. Bach's Musik zu diesem Vorwurfe kann man nur als köstlich bezeichnen. Zwar ist die alte Form, die ein lebendiges rasches Ineinandergreifen von Gegensätzen nur im Recitativ kennt, ein weniges hinderlich, um dasjenige, was im Einzelnen entzückt, auch als Totaleindruck erscheinen zu lassen. Die Umständlichkeit der Arienform überhaupt, wie auch der schon erwähnte Zwang einer Arie für jede Person, wird bei diesem Werke so gut wie bei den geistlichen und noch etwas mehr empfunden werden. Allein an solchen Dingen stösst sich nur der künstlerisch Ungebildete; nur derjenige, der der Entstehungszeit eines Kunstwerkes, und der Schule, der es angehört, keine Rechnung zu tragen im Stande ist, wird sich dadurch den musikalischen Genuss verkümmern lassen.

Man muss, um sich an dieser Musik herzhaft zu erfreuen, vor Allem musikalisch sein, d. h. die feinen Züge derselben zu erfassen und zu würdigen vermögen. Man muss die Charakteristik begreifen, die Bach mit Lapidarschrift hier und überall darlegt, die aber einem Unmusikalischen trotzdem unverständlich bleibt. — Betrachten wir die einzelnen Sätze etwas näher auf ihren musikalischen Kern hin.
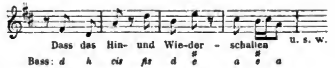
Der Anfangschor (D-dur $\frac{3}{8}$ *Vivace e allegro*) entfaltet in unglaublicher Kunst und mit erstaunlicher Lebendigkeit ein Bild reizender unablässiger Rührigkeit. Das Orchester führt die Figur:



in allen Bewegungsarten und zu allen möglichen Harmonien durch den Haupttheil und zum Theil durch den Mittelsatz, zu welchem die trochäischen Zeilen verwendet sind. Der Chor singt daneben seine eigene, declamatorisch wirksame Melodie:



in den mannigfachsten Gestalten. Köstlich ist auch der Mittelsatz mit seinen springenden Harmonien und pikanten Rhythmen:



und seinem Echo der Instrumente.

Während nun die Recitative, welche die verschiedenen Musikstücke trennen und zugleich verbinden, voll von feinen charakteristischen Zügen und, wie alle Bach'schen, ausgezeichnet declamirt sind, bietet sich in den Arien eine Fülle höchst reizender, ebenfalls äusserst charakteristischer, Gesangspartien dar. Die des Momus (G-dur $\frac{3}{4}$), die dem Begleiter eine interessante Aufgabe stellt, da sie blos einen bezifferten Bass der Solostimme entgegensetzt, ist voll köstlichster Laune, wie man schon aus dem sechstaktigen Vordersatz ersehen kann:

(Nach A-moll lenkend.)

Pa-tron, Pa-tron, Pa-tron das macht der Wind, Wind,
Wind, das macht der Wind.
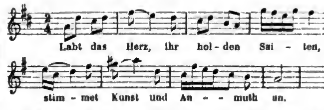
Die getragene Arie des Phöbus (H-moll $\frac{3}{8}$ *Largo*) schmilzt in zärtlichen und innigen Intervallen und ist reich begleitet, so dass dem Generalbassspieler wenig oder nichts zu thun übrig bleibt. Die Arie des Pan (A-dur $\frac{3}{4}$) sprudelt dagegen von Lebhaftigkeit und bietet ein komisches Gemisch von Lustigkeit, derbem Humor, Tölpelhaftigkeit und (im Mittelsatz) spöttischer Ironie. Dieser Mittelsatz ist übrigens etwas lang ausgefallen, bietet dem Sänger eben wegen seines spöttischen Charakters grosse Schwierigkeiten des Vortrags und dürfte vielleicht bei Aufführungen zum Vortheil des Ganzen weggelassen werden.

Die beiden Arien der »Preisrichter«, nicht minder werthvoll als die andern, könnten bei Aufführungen weggelassen werden, weil einerseits sechs lang ausgeführte Arien gegenüber blos zwei Chören eine grosse Ausdauer der Zuhörerschaft voraussetzen, und andererseits eine Nothwendigkeit derselben nicht im Stoffe begründet zu liegen scheint; sie sind aber deshalb merkwürdig, weil jeder Sänger sich der Art und Weise seines Ideals anschliesst, ja sogar directe Anklänge an die Arie des von ihm Belob-

ten vorbringt: Tmolus singt schmachtend wie Phöbus, Midas lustig wie Pan.

Ein unübertreffliches Meisterstück ist die Arie des Mercur (E-moll 3/4). Wem bei diesen Tönen nicht das Geklingel der »Schellenmütze« auffiele, der müsste wenig Humor im Leibe haben, wenig musikalisches Verständniss besitzen. Mit einem gewissen komischen Pathos trägt indess Mercur (Alt) seine Sentenzen vor, nur zuweilen auch in seinen Melismen und Figuren, besonders am Schluss, deutlich genug auf die Narrenkappe hindeutend. Die Begleitung dieser Arie ist so reizend übermüthig, als nur möglich, und wer den alten Bach nur als strengen Fugen- und Kirchencomponisten kennt, der muss nicht wenig erstaunt sein über die Fülle musikalischen Witzes, die er hier wie aus einem Füllhorn ausgiesst. Eine gewisse Gravität ist freilich bei alledem vorhanden (die Entstehungszeit dieser Musik lässt es wohl gar nicht anders zu). Desto komischer ist für uns die Wirkung gerade durch den Gegensatz.

Wir haben nun blos noch des Schlusschors (D-dur 2/4) zu gedenken, der in unverwüstlicher Heiterkeit das Ganze auf das Erquickendste abrundet. Er ist rein lyrisch gehalten und besteht aus einem Hauptsatz in zwei Theilen und einem mit canonischen Stellen durchschossenen Mittelsatz. Hier die Hauptmelodie:



Die Sechsstimmigkeit der beiden Chöre (Sopran, Alt, zwei Tenore und zwei Bässe, welch letztere jedoch immer im Einklang, höchstens da und dort in Octaven singen) ist dieser Einschaltung gemäss also eigentlich nur eine Fünfstimmigkeit. Höchst merkwürdig und nicht gerade immer sehr leicht, sind die beiden Tenore gesetzt und dürften dieselben beim Einstudiren am meisten Schwierigkeiten bereiten. Da die ganze Cantate für alle Stimmen sehr hoch liegt, so empfiehlt sich eine Transposition des Werkes um einen ganzen Ton tiefer, nach *C*. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass das Werk dabei gewinnt und sind bei dieser Gelegenheit von der Theorie des »Charakters der Tonarten« wieder um ein gutes Stück weiter zurückgekommen.

Das Ganze eignet sich in der von uns vorgeschlagenen Form, wenn auch nicht für grosse Concerte, wo gewöhnlich ein blasirtes Publicum sich versammelt, wohl aber für Aufführungen im kleineren Kreise, wobei freilich ein Clavier-Accompagnement statt des Orchesters nöthig wird. Das Orchester müsste übrigens ebenfalls, im Falle seiner Verwendung, einige Umarbeitung erfahren, denn was Bach in den Chorsätzen den Trompeten zumuthet (es sind deren drei, nebst Pauken, 2 Flöten, 2 Oboen, Streichquartett und Continuo verwendet), kann heutzutage nicht mehr ausgeführt werden. Vielleicht würden zwei Clarinetten *unisono* für die erste Trompete eintreten können, wozu dann die beiden andern Trompeten grösstentheils stehen bleiben dürften. Andere Umgestaltungen würden noch aus der Transposition nach *C* hervorgehen. — Die Schwierigkeiten, die Fraglichkeit der Wirkung, welche sich hier wie in allen grösseren Werken S. Bach's für Gesang und Orchester ergeben, liegen allemal im letzteren, niemals in den Gesangpartien, die allezeit wirkungsvoll und unverändert ausführbar sind. Sollte dies nicht als Argument gegen die von einem unserer geehrten Mitarbeiter an anderem Orte ausgesprochene Ansicht gelten können: Bach's Bedeutung und Grösse liege mehr in seiner Instrumental- als in seiner Vocalmusik? Bach's Vocalsatz ist unübertrefflich, sein Orchester konnte es aus vielen Gründen, schon aus äusseren, nicht sein. Die Frage scheint uns einer eingehenden Erörterung würdig.

Recensionen.

Leonhard Wolff, Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Cöln, Dressler. 17½ Sgr.

—— Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. Cöln, J. Fr. Weber. 2 Hefte à 15 Sgr.

H. D. Wir haben es, wie man sieht, mit Erstlingsversuchen eines jungen Künstlers zu thun, denen wir immer, sofern eine gute Richtung und gute Bildung in ihnen hervortritt, gern ermunternd entgegenkommen. Das erste Heft behandelt zwei Lieder von Rückert (darunter das schon von Schubert componirte: »Du bist die Ruh'«), eines von Geibel und eins von Hoffmann von Fallersleben; in der zweiten Sammlung finden sich drei Uhland'sche Gedichte und drei von verschiedenen Verfassern. Der Componist zeigt vor allem eine lobenswerthe Sicherheit der Factur, modulirt correct und geschickt, und die Form der Liedsätze, wie das Verhältniss der rhythmischen Abschnitte ist im Ganzen untadelhaft. Auch hat er sich in den Charakter der Texte mit Sorgfalt hineingelebt und strebt nach charakteristischer Darstellung nicht ohne Glück; die Melodien sind einfach, sangbar, die Begleitung nicht ohne Geschick behandelt, nur zuweilen etwas zu vollgriffig. In den Melodien zeigt sich der Einfluss neuerer Schule, namentlich Mendelssohn's, sehr stark und steht dem Hervortreten einer individuellen Eigenthümlichkeit noch völlig im Wege; das Streben, den ihn beherrschenden fremden Eindrücken gegenüber selbständig zu erscheinen, führt ihn zuweilen zu harmonischen und melodischen Sonderbarkeiten, wie z. B. in Op. 2 Nr. 3 (Weinlied), wo die chromatische Wendung der Melodie im vierten Takte (»am besten gefällt«) weder an sich schön ist, noch zu dem einfachen Charakter des munteren Liedes passt. Auch versteht er es noch nicht, durch Mannigfaltigkeit des rhythmischen Baus und thematischer Wendungen zu interessiren; eine gewisse Monotonie zeigt sich namentlich in den

längeren Liedern. In einigen hat er unserem Gefühle nach den Charakter vergriffen, so in Op. 1 Nr. 3 (Winter, Ade), welches durchweg humoristisch zu halten war, in Op. 2 Nr. 2 (Der Zufriedene von Uhland), dessen Text eine einfache, dem Volkston sich nähernde Melodie erforderte. Auch das Gedicht »Lauf der Welt« von Uhland (Op. 2 Nr. 6) ist wohl in seinem Charakter missverstanden worden. In der Wahl seiner Texte muss er mit mehr Kritik verfahren; für inhaltslose Reimereien wie Op. 2 Nr. 1 (Heimweh) muss ihm die Musik zu gut sein; Op. 2 Nr. 8 (Das Jägermädchen) nimmt einen dramatischen Anlauf, ohne dass etwas Rechtes folgt und ist ebenfalls als Gedicht werthlos. In der Behandlung desselben fielen uns in der Begleitung hübsche Züge auf, während das melodiöse Element auch hier nicht bedeutend ist, und auch ein formeller Missstand in dem vollständigen Abschlusse auf *A* kurz vor dem Schlusse besteht, nach welchem man die Grundtonart *D* gar nicht mehr erwartet. Sollen wir unter den 10 Liedern einem den Vorzug geben, so würden wir das Geibel'sche »Vöglein wohin so schnell« (Op. 1 Nr. 4) wählen, in welchem namentlich der Schluss (»und dass ich treu geblieben«) fein und mit einer gewissen Wärme empfunden ist.

Ueber das Maass der Begabung unseres Componisten aus diesen anspruchlosen Erstlingsblüthen ein Urtheil zu fällen, wäre voreilig. Doch möchten wir ihn bei ferneren Versuchen unter allen Umständen zu strenger Selbstprüfung auffordern. Mit der technischen Uebung, die erlernt werden kann und ohne welche natürlich alles Produciren ohne Halt bleibt, lasse er sich nicht genügen; Erfindung, Melodie, das ist das Zeichen des inneren Berufes. Sorgsam frage er bei jedem Gedanken, den er von sich geben möchte: inwieweit er neu, selbständig, gehaltvoll sei; und ist er das, so möge er nicht zu viel Aufwand technischer Mittel hinzuthun, und namentlich nicht, wie in mehreren der obigen Lieder, durch unerwartete und gewagte Modulation das ersetzen, was den Melodien selbst an Eigenthümlichkeit fehlt. Gewisse fremde Einflüsse sind heutiges Tages so natürlich geworden, dass jüngere Componisten fast unbewusst unter denselben stehen; möge sich Herr L. Wolff von denselben immer mehr zu emancipiren suchen.

Proske aus und über Italien.

S. Dr. phil. et theol. Dominicus Mettenleiter zu Regensburg schreibt in hohem Auftrage ein Chronikenwerk »Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte«, Materialien zu einer Musikgeschichte Bayerns. Als erster Band erschien (Regensburg, Bössenecker, 1866) eine »Musikgeschichte der Stadt Regensburg, aus Archivalien und sonstigen Quellen bearbeitet«. Einestheils eine Geschichte der Institute Regensburg, darin geistliche und weltliche Musik gepflegt worden, vornehmlich aber eine chronologisch geordnete Uebersicht dessen, was bedeutendere zu Regensburg wehnhaft gewesene Männer über Musik gedacht und geschrieben haben. Das Meiste der Art bezieht sich, da aus mittelalterlicher Zeit, fast selbstverständlich auf die Theorie und den liturgischen Gesang. Wir finden da, aus den Manuscripten auszüglich dargestellt, manches bisher Unbekannte von Albert d. Gr., Kepler (Harmonie der Sphären), dem besonders gefeierten Jos. Riepel († 1783) u. A. Vor Anderem interessant waren uns die Mittheilungen aus Proske's Tagebuch von seiner Entdeckungsreise nach Italien, August 1834 bis März 1835. Vorherrschend darin die Missstimmung des Reformators, der es sehen muss und nicht durchgreifend ändern kann, wie die Welt im Argen liegt. Wir lassen, soweit sie eben die von Proske unternommene Reorganisation der »*Musica Divina*« authentisch zu beleuchten geeignet sind, hin und wieder abgekürzt, einige bezeichnende Stellen folgen.

Mailand, 23. Aug. »In der Praxis des Kirchengesanges steht der mailändische Domchor auf einer hohen Stufe der Ausartung. Eine Vesper am Feste des heil. Bartholomäus gab hiervon einen schimpflichen Beweis. Auf einem der zwei sehr passend angebrachten Seitenchöre in der Nähe des Presbyteriums wurden die Responserien mit der Orgel begleitet und zu den Antiphonen in magern Imitationen präludirt; der Klerikalgesang mechanisch und ohne alle Haltung; aber das Muster einer unverzeihlichen Vergessenheit alles Heiligen war die Ausführung eines vierstimmigen Magnificats. Den Discant sang ein einziges schwaches Kind, die Altstimme wurde von zwei starken Knaben heruntergeschrieen, Tenor und Bass waren unter fünf Männer getheilt, die Orgel begleitete mit vollem Werke, der Chorregent fächelte sich in einem fort mit dem Notenblatt Kühlung zu.« u. s. w.

24. Aug. Messe im Dom. »Um halb 11 Uhr trat der Celebrans in Procession an den Hochaltar, worauf der Introitus von der Chorgeistlichkeit angestimmt und ordentlicher als die Intonationen in gestriger Vesper abgesungen wurde. Das *Gloria* wurde vom Musikchor nach Art des gestrigen Magnificats herabgeschrieen. Nach der Predigt wurde ein contrapunktisches Zetergeschrei zum *Credo* auf dem Musikchor erhoben — die Orgel wieder mit vollem Werke zur Begleitung einer Hand voll Sänger. Zur Aussöhnung des guten Geschmacks folgte nun auf den barbarischen Contrapunkt ein Sopran-Solo zum Offertorium mit obligater Orgelbegleitung. Die abgetragene theatralische Musik dieses Offertoriums würde von jeder musikalischen Wirthshausbande mit Unwillen zurückgewiesen werden, hier wurde sie von einem Capellknaben so lächerlich herabgekräht, dass u. s. w. Zum *Sanctus* fuhr wieder ein contrapunktischer Kehrbesen im Galopp vorüber, so kurz zum Glück, dass er nur einer kleinen Antiphone vergleichbar war. Zur Elevation schwieg Alles, nur nicht der Organist, welcher mit sanften Stimmen ein geschnörkeltes Opern-Ariettchen herableierte und hübsch bis zum *Pater noster* erstreckte. Das *Agnus Dei* wurde leider von keinem Viergespann, noch von einem Virtuosen gesungen, denn diese waren mittlerweile davongelaufen, sondern der Organist beschloss die ganze Feier mit einem Grenadirmarsche, wo die Trommel auf dem Pedale und Manuale nicht geschont wurde.« — —

Bergamo, 26. Aug. Pontificalamt im Dom. »Die Musik war auf zwei Seitenchöre nächst dem Presbyterio vertheilt; auf dem einen Chor ist die Orgel befindlich und daselbst stand auch der Maestro (Simon Mayr) an der Spitze seines Sängerchors, bestehend aus 2 Diskanten, 1 Alt, 2 Tenoren und 2 Bässen, welche ausser der Orgel von einer Violine und einer Posaune unterstützt wurden. Gegenüber am andern Chore waren die Instrumentisten in etwas stärkerer Zahl aufgestellt. Das *Kyrie* begann mit einem sehr langen Instrumental-Ritornello, darauf Chorgesang — *Christe* Solo — Schluss fugirt, mit völlig theatralischem Coda nach Ausdruck und Tempo. Zwischen diesen Sätzen fehlten wieder nicht kürzere Ritornelle, in welchen die Blasinstrumente besonders hervortraten. Die Instrumente wurden nicht übel gespielt, besonders die Streichinstrumente,

welche jedoch nur von einem Violoncellbasse gestützt waren. Im Sologesang war alles Effectmachende der Bühne angebracht, und am meisten befremdete mich, das in der neuen deutschen Kirchenmusik nicht mehr geduldete Cadenzwesen zu hören. Ausser den Ritornellen des Orchesters spielte zwischen den drei Sätzen des *Kyrie* der Organist auf einer verstimmten, aus wenigen achtfüssigen meist kleinen Mixturregistern bestehenden Orgel unbeschreiblich nichtige Einleitungen, wodurch aller Zusammenhang der Sätze aufgehoben schien. Das *Gloria*, ein Aggregat von Solosätzen, bei deren Anhörung ich immer beklommener und schwermüthiger wurde, denn Solches hatte ich nicht erwartet. Auch fragte ich mehr als einen Umstehenden, ob die Composition von Mayr wäre; leider wurde es bejaht. Das *Credo* war etwas kürzer, hatte weniger Bravourarien und zum Schluss eine fliessende Fuge. Aus allen Vorträgen ergab sich, dass die Chöre am lockersten, unsichersten, unverständlichsten von statten gingen; die *Soli alla bravura* wurden athletenmässig herabgeschrien und alle Gebiete der Brust- und Falsettstimmen effectmässig in Anwendung gebracht, so dass z. B. der Tenor seine Cadenz mit einem Triller auf *h* zu schliessen hatte und dann noch seine Coloraturen bis *dis* zu treiben wusste. Dem Diskantknaben waren ähnliche Partien zugetheilt, welche dann bei der Charakterlosigkeit einer Knabenstimme und bei der geringen Ausbildung derselben für Kunstgesang widerwärtig wurden.« Damit hatte Proske genug und er verliess voll tiefen Unmuths die »in einen Concertsaal verwandelte« Kirche, darin ihm Niemand überflüssiger erschien, als der pontificirende Liturg.

Nachmittags Besuch bei **Simon Mayr**, der sich gleich selbst wegen seiner Musik entschuldigte, »aber die weltlichen Anforderungen seien in Italien so übermässig, und ihnen zu widerstehen durchaus unmöglich. Das Solowesen, sowie das Sangbar-Melodiöse gelte allein, Cadenzen müsse man darin anbringen, sonst würden sie ohne Einsicht von den Sängern selbst eingeschaltet; man müsse die Arien von einem bestimmten Instrumente möglichst unisono begleiten lassen, das wirke und gefalle; Chöre nur sparsam und mit geräuschvollen Schlüssen. Auch sei zu bemerken, dass das italienische Landvolk eine wahre Wuth auf Musik besitze, sich von Componisten zu besonderen Kirchenfesten die Musik componiren lasse, die Vorschrift einer solchen Composition gebe und streng beobachten lasse; sich sonach in der Kirche eine musikalische Ergötzung bereite, die den theatralischen Unterhaltungen der Städte möglichst ähnlich sei. Das Land könne auch die Componisten am besten bezahlen, von den Städten hätten sie ein zu geringes Einkommen; was einer nicht thue, thäten hundert andere. Er selbst (Maestro) sei genöthigt — dabei wies er auf eine Menge über ein kleines Clavier und einen daran stossenden Tisch liegende flüchtig geschriebene Partituren — unaufhaltsam zu componiren, niemals würde er von solchen Compositionen etwas öffentlich bekannt machen. Was die Aufführung betreffe, so setze der Italiener seinen Werth darein, Alles *prima vista* zu vermögen, Proben lasse er sich durchaus nicht gefallen, zum ersten Male nehme er sich zusammen; auch die heutige Musik sei weder im Einzelnen, noch im Ensemble vorgeübt gewesen. In Rom und Neapel würde ich es nicht besser finden. Die päpstliche Capelle habe noch mehrere gute Sänger, mit diesen könne ein Baini noch etwas bewirken, der die ganze Kunstwissenschaft, Ausübung und Tradition besitze. Aber in den übrigen Kirchen, die Peterskirche keineswegs ausgenommen, sei Alles so schlecht, dass ein lustiger Walzer von der Orgel das Ganze sehr passend beschliesse. Am meisten bedauerte er aber die dem Untergang nahe gute Gesangbildung; dies läge zunächst an dem verkehrten Gange der Componisten, an die Stelle der Gesangsrecitation effectmachende Declamation zu setzen, dann aber auch an den Sängern selbst; hiernach sei die frühere Periode des Gesanges nunmehr in eine Periode des Geschreies übergegangen. Ueber dies und Aehnliches mussten sich unsere Ideen freilich auf das Innigste berühren.«

(Schluss folgt.)

Pariser Briefe

von **Charles Beauquier**.

IV.

Ich habe mit der Absendung meines Berichts ein wenig gezögert, um Ihnen zugleich über ein musikalisches Ereigniss Bericht erstatten zu können, das Ihre Leser gewiss lebhaft interessiren wird, ich meine das Concert, worin Hiller dem hiesigen Publicum eine Auswahl seiner Compositionen darbot. Hiller ist einer der wenigen neuen deutschen Componisten, dessen Name hier in Paris ins grössere Publicum gedrungen ist*) und meine Erwartungen waren, ich muss es gestehen, ziemlich hoch gespannt. Aber es ging nicht ohne Enttäuschungen ab. Obwohl der Concertgeber durch die vorzüglichsten Kräfte, Alard, Franchomme und Frau Szarvady, unterstützt war, und also die Ausführung alles zur Hebung der Musikstücke beitrug, erhob sich in dem ganzen Concert, ausser etwa der hübschen »Operette ohne Text«, die aber schwerlich in ein Concert passt, nichts über eine gewisse anständige Mittelmässigkeit. Von jener übertriebenen Originalität, die die moderne deutsche Schule charakterisirt, findet sich in den aufgeführten Compositionen zwar nur wenig, dagegen bewegt sich Herr Hiller häufig in etwas ausgefahrenen Geleisen. Ich weiss nicht, in welchem Ansehen Hiller jenseits des Rheins steht, aber in seinem Trio für Clavier, Violine und Violoncell, in seiner Sonate für Clavier und Violine, sowie in dem D dur-Quartett, welches die Gebrüder Müller spielten, habe ich vergebens nach irgend welchen hervorstechenden Eigenschaften gesucht, die ihm hier das Bürgerrecht verschaffen könnten. Uebrigens muss ich, um gerecht zu sein, hinzufügen, dass die Serenade für Clavier, Violine und Cello (Op. 64) und die Operette ohne Text in einigen Theilen dem Publicum sehr gefiel, sowie auch die Gavotte für Clavier allein mit grossem Beifall aufgenommen wurde. In dem Quartett, welches die Gebrüder Müller vor einiger Zeit spielten, schien mir das **Intermezzo vivace** recht originell, das Allegro vivace dagegen gänzlich unzusammenhängend. Was die Gesangstücke angeht, die zu Gehör kamen, so will ich darüber kein Urtheil abgeben, da der sehr mangelhafte Vortrag ihren Werth nicht erkennen liess. Es waren ein Fragment eines Psalms mit italienischem Text für eine Sopranstimme, sowie zwei Lieder »Weine nicht« und »Neuer Frühling«.

Bei Gelegenheit der Gebrüder Müller muss ich noch eines andern Componisten Erwähnung thun, mit dessen Werken sie uns bekannt gemacht haben, ich meine **Raff**, dessen Quartett in D-moll sie vortrugen. Trivialität kann man **dieser** Musik allerdings in keiner Weise vorwerfen, ich fürchte im Gegentheil, dass viele, die das Werk nur einmal gehört haben, dasselbe für bizarr erklären werden. Nach dreimaligem Hören hat sich bei mir dieses Urtheil, welches ich anfangs theilte, sehr modificirt und ich finde das Werk jetzt recht interessant, besonders das schöne, wenn auch etwas lange Andante und das Presto; was das erste Allegro und das Finale **Allegro vivace** betrifft, so bekenne ich, dass es mir bei aller Aufmerksamkeit noch nicht gelungen ist, durch alle die Dissonanzen und Härten zum eigentlichen Kern durchzudringen. In Summa, das Ganze ist ein originelles Werk und jedenfalls nicht ohne be-

*) Hiller hat übrigens längere Zeit in Paris gelebt und kann den Parisern in keiner Weise ein *homo novus* sein. D. Red.

stimmte Formen und deutlich ausgesprochene musikalische Gedanken, was man leider von manchen der modernen Componisten, z. B. Wagner und Liszt, durchaus nicht sagen kann. Kürzlich spielte übrigens Herr Saint Saëns ein Stück von Letzterem, welches nicht unwesentlich von dessen gewohnter Art und Weise, dem Ungeheuerlichen, abweicht. Es lag das wohl weniger in der Intention des Abbé Liszt, als vielmehr gebot der Gegenstand selbst Einfachheit. Das Stück heisst: »Der heilige Franciscus über die Fluthen schreitend«. Wie immer handelt es sich um malende Musik. Das Meer ist durch auf- und niederwogende Accordfolgen in den tieferen Lagen des Claviers veranschaulicht, darüber schreitet der heilige Franciscus in Gestalt einer langsamen feierlichen Melodie. Ich will allenfalls zugeben, dass die Musik in gewisser Beziehung ein wogendes Meer wiedergeben kann, aber den heiligen Franciscus im Gegensatz zu anderen Heiligen und Nichtheiligen zu charakterisiren, möchte doch eine etwas schwierige Aufgabe sein. Der Componist scheint jedoch von dieser Möglichkeit fest überzeugt. Er nennt das Werk ganz naiv »Eine Legende für das Pianoforte«. Bald werden wir gewiss auch Fabeln für Clarinette, oder eine philosophische Dissertation für irgend ein Streich- oder Blasinstrument haben. Aber ich wiederhole es, ausser dieser verzweifelten Intention, die uns ja schliesslich nichts angeht, lässt das Stück doch Einheit des Gedankens und fein gearbeitete, angenehme Harmonisirung erkennen. Herr Saint Saëns, der übrigens auch selbst componirt, aber vernünftig, spielte es ganz vortrefflich.

Schliesslich will ich Ihnen von einem französischen Componisten schreiben, der viel in der symphonischen Gattung verspricht, ich meine Herrn Lalo, von dem ich kürzlich ein reizendes Allegro für Clavier und Cello hörte. Ich behalte mir vor, auf ihn später ausführlicher zurückzukommen. Auch möchte ich Sie noch auf ein neu erschienenes Werk von grosser Bedeutung aufmerksam machen. Es heisst: »Vorzüglichste Werke der italienischen Vocalmusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Sammlung von Gesangstücken für Theater, Concert und Haus zusammengestellt und mit Pianofortebegleitung herausgegeben von Gevaërt.« Schon der Titel spricht für das Werk.

Berichte.

Coblenz. *S.* Als zweite grössere Novität dieses Winters (nach Bruch's Frithjof) hörten wir im letzten Musikinstituts-Concerte ein neues Violin-Concert (Manuscript) von unserem Max Bruch, vorgetragen durch Herrn Concertmeister O. v. Königslöw aus Cöln. Gleich der Frithjofssage erschien uns auch dieses Werk voll der unverkennbarsten Züge entschiedener Begabung, als Ganzes jedoch keineswegs allseitig vollendet. Immer haben wir gegen manche neuesten Werke eben der Gattung, wo fast nur leere Schatten und Phrasen an uns vorüberhuschen, hier noch fassbarere Gedanken, festere musikalische Substanz. Die classische Einfalt und Grösse, die unvergleichliche Naivetät und Natürlichkeit der alten Meister dürfen wir freilich nicht erwarten; ja, es wäre, nach dem Stande der heutigen Production, sehr unbillig, etwa gleich mit bedeutsamem Seitenblick auf die von Königslöw so sanft und edel gespielte Beethoven'sche Romanze hinzuweisen.

Statt eines durchgearbeiteten ersten Allegro wählte Bruch eine »*Introduzione quasi Fantasia*«. Immerhin, doch schien uns das Stück — gegen den Charakter des Folgenden — als blosse »Einleitung« zu grossartig intendirt, mit Paukenwirbel und tannhäuserlich schwirrenden Geigen zu gross opernhaft tragisch gefärbt, als »Phantasie« betrachtet allerdings mehr quasi, ungefähr so. Wir sollten meinen, dass in einer Phantasie, gewiss auch in einer quasi-Phantasie, das concertirende Instrument durchaus vorherrschen müsse. Aber nein, das Orchester ist gewaltig mit engagirt, wir hören ein rhapsodisch zwischen Solo und Tutti hin- und herfahrendes Spiel, ein Präludium ad libitum, ohne rechte Form und Stimmung.

Um so mehr überrascht das unmittelbar folgende *Adagio sostenuto*. In ihm wirkt eine Melodie voll Wolha und Frieden und wie von Beethoven'schem Gepräge. Wir mochten anfangs bezweifeln, ob dem Thema absolute Originalität zu vindiciren sei; doch wie wir auch, gleich dem George der weissen Dame, nachsannen und horchten, es musste uns wohl so scheinen. Dieser in Gesang und Passage fast vollendet schöne Adagiosatz ist zudem auch durch eine charakteristisch anziehende, feine und maassvolle Instrumentirung ausgezeichnet. Auch das so frisch einsetzende Finale, *Allegro con brio*, bekundet in Anlage und Zeichnung, in bestem Zusammenhalte und Fluss des Ganzen, ein schaffendes Talent. Nur schade, dass wieder die Solo-Violine gegen das vollbeschäftigte, vorlaute und vordringliche Orchester in der Klangwirkung abfällt und gerade zum Ende ziemlich matt ausläuft. Uebrigens liess auch der Spieler, zum Theil wohl durch Schuld des mehr weichen Instruments, grossen Ton, Brillanz, Brio vermissen — Eigenschaften, die zur Geltendmachung dieses energisch gedachten Satzes unerlässlich sind. Dem Componisten, der eben nicht überall seinen Joachim oder Laub zur Verfügung haben wird, kann kaum Anderes übrig bleiben, als die Instrumentation bedeutend zu vereinfachen, dass die aufkämpfende Flamme rein und golden durchscheine. — Vom Uebrigen des Abends (Beethoven's D dur-Symphonie, Oberon-Ouvertüre, Chorlieder) wäre wenig zu sagen, zumal auch ein allgemeiner Bericht über die Leistungen und Resultate der abgelaufenen Saison in Kurzem nachfolgen wird.

Leipzig. *F.* Am Himmelfahrtstage fand ein Concert des Riedel'schen Gesangvereins statt. Das Programm war aus Werken deutscher und italienischer Meister aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert zusammengesetzt und trug einen wesentlich historischen Charakter. Vielleicht hätte man es in dieser Rücksicht als Supplementconcert zu dem historischen Cyklus der diesjährigen Gewandhausconcerte bezeichnen können, mit denen es übrigens den Fehler allzu verschiedenartiger Zusammensetzung (auf dem Programm figurirten zehn verschiedene Componisten), sowie auch den, der zuweilen nicht gerechtfertigten Wahl aus den Compositionen der einzelnen Meister theilte. Ein schlagendes Beispiel hiefür gewährte Alessandro Stradella, zu dessen Charakterisirung man ein Musikstück (die Kirchenarie) gewählt hatte, von welchem in der beigefügten historischen Anmerkung bemerkt wird, es sei wahrscheinlich von einem späteren Componisten und werde dem Stradella nur fälschlich zugeschrieben. Das Concert wurde mit einer Passacaglia für die Orgel von Frescobaldi eröffnet, von Herrn Organisten G. A. Thomas in anerkennenswerther Weise vorgetragen. An sie schloss sich das 4stimmige *Ave Maria* a capella von Jacques Arcadelt, dem niederländischen Meister, der aber durch seinen Aufenthalt und durch seine musikalische Stellung in Italien wohl mit Recht seinen Platz unter den Meistern der italienischen Schule gefunden hat. Es folgten die zweichörigen Improperien von Palestrina, eine der interessantesten Nummern des Concerts. Die Ausführung war eine in jeder Beziehung gelungene zu nennen. Der zweite 4stimmige Chor, bezüglich das Soloquartett, aus den Damen E. Wigand und C. Martini und den Herren Schild und Richter bestehend, war auf einer der Orgel gegenüber befindlichen Galerie aufgestellt, wodurch die Wirkung der wechselnden Fragen und Antworten wesentlich erhöht wurde. Der Eindruck war ein überwältigender. Darauf kam die Kirchenarie von Stradella, von Frl. Wigand mit klarer wohllautender Stimme und richtiger Auffassung vortreff-

lich vorgetragen, ein Bruchstück aus einer 4stimmigen Messe von Marcello bildete den Schluss des ersten italienischen Theils. Den Uebergang von den italienischen zu den deutschen Meistern, von Venedig nach Müncheberg in der Mittelmark, dem Geburtsort des Bartholomäus Gesius, bildete die brillante Toccata und Fuge in D-moll von Bach. Der Mangel an Raum gestattet uns nicht, auf die übrigen Nummern des Programms noch näher einzugehen. Es waren ein Lied »Ach Gott wem soll ich klagen« von Gesius, »Ein' feste Burg ist unser Gott«, vierstimmig von Calvisius, ferner Stücke von Melchior Frank und Johann Wolfgang Franck, letzteres ein Pfingstlied von Frl. Wigand vorgetragen, und endlich die Krone des Ganzen: die Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied« von S. Bach. Chor und Soloquartett trugen in gleicher Weise zum Gelingen bei, nur möchten wir Herrn Richter rathen, sein schönes sonores Organ in Ensemblesätzen zum Vortheil der übrigen Stimmen etwas zu mässigen. Die präcis und schwungvoll vorgetragene Chorfuge bildete einen würdigen Schluss des Ganzen.

Nachrichten.

F. Ein günstiger Zufall verschaffte uns vor einiger Zeit Gelegenheit, in Minden einer Aufführung des »Paulus« von Mendelssohn beizuwohnen, die den Verhältnissen nach als eine sehr gelungene zu bezeichnen ist. Minden, als Garnisonsort verschiedener Regimenter mit wohlgeschulten Musikcorps, verfügt über ein so zahlreiches und geübtes Orchester, wie es kaum eine andere Stadt von gleich geringer Einwohnerzahl aufweisen möchte. Das Herbeiziehen der nöthigen Solokräfte aus dem nahen Hannover ermöglicht auch die Aufführung der schwierigsten Werke. Die Direction der Musikvereins-Concerte liegt gegenwärtig in den Händen des Herrn Drebisch, eines begabten jungen Musikers, der seinen Berufspflichten mit Eifer, und was mehr sagen will, mit Erfolg obliegt. Besondere Verdienste um das Mindener Musikleben erwirbt sich auch die liebenswürdige Dichterin Elise Polko, die durch ihren verständnissvollen Vortrag und ihre vollendete technisch musikalische Bildung eine Hauptanziehungskraft der Mindener Concerte bildet. Ihre Auffassung, besonders Schumann'scher Lieder, ist, wie wir aus eigener angenehmer Erfahrung sagen können, vortrefflich. Bei der erwähnten Aufführung des Paulus waren die mitwirkenden Künstler Frl. Elise Rempel aus Cöln, sowie Herr Pirk und Haasse aus Hannover. Alle führten ihre Partien in gelungenster Weise durch, nur die Ensemble liessen manches zu wünschen übrig. Die Chöre zeichneten sich durch frische Stimmen, sowie durch regelmässiges kräftiges Einsetzen aus; auch das Orchester, dem nur ein etwas stärkeres Quartett den Bläsern gegenüber zu wünschen wäre, hielt sich im Ganzen recht gut, nur im Accompagnement von Solostücken zeigte es sich schwach, oder vielmehr stark, und zwar so stark, dass zuweilen die Singstimme kaum noch zu vernehmen war. Hoffentlich gelingt es der künstlerischen Sorgfalt des Herrn Drebisch nach und nach, den Musikern einige Mässigung beizubringen, die übrigens zuweilen dem Herrn Director bei Wahl der Tempi gleichfalls zu wünschen wäre. Manche Nummern büssten durch Uebereilung einen grossen Theil ihrer Wirkung ein. Von diesen kleinen Schwächen abgesehen, war die Aufführung, wie gesagt, eine höchst befriedigende und gewährte ein erfreuliches Bild von dem regen Musikleben, welches auch in den kleineren Städten des deutschen Vaterlands den Sinn für das Schöne weckt und belebt.

Frankfurt a. M. Die beiden letzten Soiréen des hiesigen Quartettvereins der Herren Heermann und Genossen brachten an Streichquartetten: Mendelssohn Op. 44 E-moll, Beethoven Op. 95 F-moll, Haydn Nr. 36 in G-moll und Schumann Op. 41 in A-moll; ferner Clavierquartett in Es-dur von Mozart und Clavierquintett von Schubert in A-dur. — Das letzte Concert des Rühl'schen Vereins brachte Bach's lange nicht gehörte Cantate: »Liebster Gott, wann werd' ich sterben« und Beethoven's Messe in C-dur. — Frl. Anna Rothschild veranstaltete eine Soirée, worin sie Hummel's Quintett und Solostücke von Schumann, Chopin und Weber fertig und mit Verständniss vortrug. — Das letzte grosse Concert des Herrn Eliason enthielt als Merkwürdigkeit Beethoven's Serenade für Flöte, Violine und Viola, von den Herren Zesewitz, Heinrich Wolff und Eliason sehr schön vorgetragen; ferner Mendelssohn's Trio in D-moll, worin die noch jugendliche Frl. Oswald sich als wackere Clavierspielerin zeigte und endlich Gesänge des Frl. Oppenheimer und des Hrn. Ossenbach und ein Salon-Violinstück des Concertgebers.

Statt des wieder abgesagten Musikfestes in Lübeck soll nun in Hamburg vom 29. Mai bis 1. Juni ein solches stattfinden. — Woher übrigens in jetziger Zeit die Menschen Muth und Stimmung nehmen, Musikfeste zu veranstalten oder zu besuchen, ist uns in der That unbegreiflich.

Magdeburg. In dem Charfreitagsconcert des »Rebling'schen Kirchengesangvereins« kam zur Aufführung: Seb. Bach, Choral und Cantate »Ach Gott wie manches Herzeleid«. Melch. Frank, Choral »Jerusalem«. J. W. Franck, Passionslied. Cherubini, »*Et incarnatus est*«. Ph. Em. Bach, Sonate für Orgel und Violine (Rebling und Beck). Mendelssohn, Geistliches Lied für Altsolo und Chor. Liszt, »Vater unser«. Rob. Schumann, Adagio für Orgel. Mendelssohn, Der 22. Psalm für Doppelchor.

Die Augsb. Allg. Zeitung berichtet mit hoher Anerkennung von einem zu Augsburg gegebenen Concerte des Violinisten Carl Bargheer. Sein Spiel sei nicht weniger durch mächtigen, edeln Ton und tadellos reine Intonation, wie durch staunenswürdige Technik, namentlich in der Ausführung von Doppelgriffen und Trillern und innig warmen Vortrag ausgezeichnet. Die Ensemblestücke waren Mozart's köstliches Divertimento, das, nachdem es ein halb Jahrhundert verschollen, gegenwärtig so zu sagen seinen Triumphzug durch die Welt macht, und Spohr's so tief und edel melodisches, wie überaus kunstreich gearbeitetes Nonetto. Fräul. Thoms von München, eine sich durch künstlerische Bildung, Stimme und Vortrag wohl empfehlende junge Sängerin, sang eine Arie von Lachner und Lieder von Schumann. Der schwache Besuch des Concerts, sagt die Allg. Ztg. mit Grund, habe leider wieder erkennen lassen, dass die Künstler, je edlere Ziele sie sich setzen, desto weniger auf allgemeinen Erfolg zu rechnen haben.

Moriz v. Schwind ist nach Wien abgereist, um seine geist- und humorreichen Entwürfe für die Ausschmückung des neuen Opernhauses *al fresco* auszuführen. Der geniale Meister der »Sieben Raben« behandelt in seinen Darstellungen Sujets der Opern von Mozart (Zauberflöte, Don Juan, Figaro), Beethoven, Weber (Freischütz), Marschner (Hans Heiling) etc. Besondere Bewunderung finden die für die Hauptwände der Loggia bestimmten Scenen aus der Zauberflöte: die Königin der Nacht, wie sie, von den guten und bösen Geistern umgeben, nach Erlegung der Schlange dem Tamino erscheint, und der Triumph des Tamino und der Pamina, wobei hervorzuheben, dass Papageno und Papagena, neben dem löwenbespannten Wagen Sarastro's hervortanzend, in ihren Gesichtszügen die des Altmeisters Mozart und der Sängerin Frau Diez wiedergeben. Das mittlere der am Gewölbe angebrachten fünf Medaillons stellt die Scene dar, wie die Kaiserin Maria Theresia den Knaben Mozart auf dem Schoosse hält. — Ein Berliner Banquier, Herr Jaques, hat die Originalpartitur der Zauberflöte für 3000 Thlr. angekauft und der kgl. Bibliothek zum Geschenk gemacht.

Hofcapellmeister Krebs zu Dresden feierte am 1. April sein 40jähriges Jubiläum als Dirigent. Geboren zu Nürnberg 1804, zu Stuttgart ausgebildet, kam er 1825 nach Wien, wo er am 1. April 1826 am Kärnthnerthortheater Anstellung erhielt und in Gemeinschaft mit Weigl und Gyrowetz zu wirken hatte. Mit der Festgelegenheit erhielt Krebs' Tochter Mary den Titel einer königl. Kammervirtuosin.

Liszt's Faust-Symphonie, Tasso und Mephistowalzer wurden im Münchner Hoftheater auf Befehl des Königs unter Bülow's Leitung zum Vortrag gebracht. — Die Aufführung der Dante-Symphonie zu Rom fand geringen Beifall, wogegen der anwohnende Componist-Abbé von den Damen wieder alle Zeichen ihrer Huld gewann. Für das Ungarische Sängerfest in Arad hat auch Liszt einen Chorgesang zugesagt.

Herr Hofcapellmeister Randhartinger in Wien ist in Ruhestand versetzt worden, Joh. Herbeck an seiner Stelle erster Hofcapellmeister geworden. Derselbe hat in Folge davon seine Stelle als Chormeister des Männergesangvereins niedergelegt.

Dem zu Nizza verstorbenen Violinisten Ernst lassen die dortigen Deutschen und andere Freunde des Virtuosen über dessen Gruft ein Denkmal errichten.

Leipzig. Am 9. Mai fand im Gewandhause die fünfte Prüfung des Conservatoriums, Compositionen von Zöglingen bringend, statt. Der erste Theil enthielt: Quartett für Streichinstrumente in F-moll, 1. Satz, von Charles Swinnerton Heap aus Birmingham; zwei Clavierfugen von Gustav Kegel aus Leipzig; Erster Satz eines Streichquartetts in E-moll von Nathan Emanuel aus Stettin; zwei Phantasiestücke für Pianoforte und Violine von Emil Steckhausen aus Colmar (Bruder des berühmten Sängers); Octett für Streichinstrumente in A von Johan Svendsen aus Christiania. Der zweite Theil brachte den ersten Satz einer Symphonie von

Carl Clauss aus Dorpat, zwei Lieder für gemischten Chor und drei Chöre aus einer geistlichen Cantate von Oscar Wermann aus Dresden; Ouverture für Orchester von Richard Kleinmichel aus Hamburg, erster Satz zu einer Symphonie für Orchester von Joh. Svendsen. — Die am Conservatorium eingehaltene Richtung spricht sich in diesem Programm günstig genug aus: es sind die schwersten aber auch entscheidenden Formen, in welchen sich die jungen Kräfte versuchen. Dass auch die Richtung des speciell Musikalischen im Ganzen einer Anstalt entsprechen werde, an welcher Musiker wie Hauptmann, Reinecke, Richter den Compositionsunterricht versehen, ist selbstverständlich. — Wir konnten nur dem ersten Theil der Prüfung beiwohnen und fanden den Quartettsatz von Swinnerton Heap sehr anständig, den andern von Emanuel allzu Mendelssohn'sch und überhaupt unselbständig, die Fugen von Kogel nicht ohne Talent gemacht, von den Phantasiestücken von Stockhausen namentlich das erste recht hübsch, während uns das zweite rhythmisch nicht überall klar wurde. Das Octett von Svendsen zeigte uns ein selbständiges Talent, das aber auf bedenklichen Wegen wandelt und vor allem auf geistreich sein sollende Effecte ausgeht. Der junge Mann wird gut thun, hauptsächlich solche Sachen zu schreiben, in denen mit »Effecten« gar nichts zu machen ist, z. B. Streichquartette, hieran in seiner eigentlich musikalischen Gestaltung erstarkt, wird er dann auch ohne Gefahr sich wieder anderen Formen zuwenden können.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 23. Mai 1866. **Nr. 21.** I. Jahrgang.

Hector Berlioz als Schriftsteller.

Von A. Hahn.

Die Deutschen haben sich bei der Universalität ihrer geistigen Anlagen stets dadurch ausgezeichnet, dass sie das Fremde nicht unbeachtet liessen, auch nicht etwa nur kennen zu lernen den Trieb hatten, sondern glücklichen Dranges voll sein Wesen zu erfassen, in die Heimath zu übertragen, ja häufig hier noch schärfer auszuprägen verstanden.

Vor Kurzem wurde über Beauquier's *Philosophie de la musique* in diesem Blatte in einer Ausführlichkeit berichtet, die einen neuen Beweis von der Neidlosigkeit und aufrichtigen Theilnahme ablegt, welche uns Deutsche den Fremden gegenüber charakterisiren. Besonders fällt ein solcher auf dem Gebiete der Musik ins Gewicht, weil wir hier in so augenfälliger Weise das bevorzugte Volk der Welt zu nennen sind, dass es »menschlich« wäre, die anderen an uns herankommen, aus unserem unerschöpflichen Borne Fluthen heben zu lassen. So hat Berlioz, der Componist, als er eine Rundreise durch Deutschlands Hauptorte machte, um seine Compositionen unter eigener Direction dem deutschen Publicum vorzuführen, überall achtungsvolle Aufnahme gefunden, nnd die Herausgabe seiner durch R. Pohl in's Deutsche übertragenen Schriften (1865 bei G. Heinze in Leipzig) zeugt dafür, dass auf einen wohlwollenden Empfang des deutschen Lesepublicums ebenfalls gerechnet wird. Die vier gut ausgestatteten, auch nicht theuer im Preise stehenden Bändchen bieten denn auch des Interessanten in mancher Beziehung so vieles, dass es wohl der Mühe lohnt, das Gesammtbild des Autors darzustellen, wie es sich in dem Augenspiegel eines Deutschen abzeichnet, der als Musiker zwar der Kunst des Subjectivismus angehört, als Deutscher aber in seinem Herzen einen Ersatz für die etwa zu bezweifelnde Objectivität seiner Anschauungen zu bieten meint.

Obwohl H. Berlioz den Lesern eine bekannte Persönlichkeit ist, so darf es denselben doch nicht erspart werden, in wenigen Worten das Hauptsächlichste von dessen eigenthümlicher Erscheinung angeführt zu sehen. Berlioz hat als Componist nicht das Publicum gepackt, wie man vulgär zu sagen pflegt, auch findet er unter den Musikern keine geschlossene Phalanx, die zu ihm steht, und doch hat er sich bei beiden zuweilen eines Erfolges zu erfreuen gehabt, der theils aus jenem wiederhallte, theils den Letzteren abgerungen war. Diese Erfolge erhielten durch die unbeschränkte Anerkennung, welche ihm als Meister der Instrumentations- wie der praktischen Dirigir-Kunst gezollt werden muss und durch die dahin einschlagenden schriftstellerischen Werke grösseren Nachdruck. Auch so wäre es aber Berlioz kaum gelungen, sich zu der Höhe emporzuschwingen, auf der er in specie in Frankreich steht, gesellte sich hiezu nicht eine ausnehmende Geschicklichkeit der Feder, die ihm eine ganz besondere Stellung als Schriftsteller zwischen dem Feuilletonisten, dem experten Musiker, dem Theoretiker und dem erleuchteten Genie giebt. Diese Eigenthümlichkeit seiner literarischen Thätigkeit lässt an seinen Aufsätzen das vermissen, was wir einen individuellen Stil nennen, und muss paradoxer Weise eine gewisse Stillosigkeit sogar sein Stil genannt werden. Bald blitzt es in Witzen des Foyers, bald werden uns praktische Lehren zu Theil, bald stossen wir auf schlagende Axiome und nicht selten erregt ein erleuchtetes Wort unser ganzes Denk- und Gefühls-Vermögen auf das Sympathischste. Solche Art und Weise ist nicht dazu angethan, den Leser, der daheim nach vollbrachter Arbeit im traulichen Schein der Abendlampe mit ruhigem und ernstem Behagen zum Buche greift, verwachsend, ja nur gleichmässig, andauernd zu fesseln; sie war es aber, die ihm in Paris nach unserm Dafürhalten gerade weiter half.

Zum Schluss mehr hievon. Jetzt mögen die Schriften dem Leser angeführt werden, damit er unsere eben ausgesprochene Ansicht selbst zu prüfen mehr in die Lage komme.

Die Schriften nehmen vier mittelstarke, ziemlich eng gedruckte Octav-Bändchen ein. Das erste ist das unter dem Titel *à travers chant* erschienene Werk. Es enthält in freier Fassung Bemerkungen über Beethoven's Symphonien und Sonaten, dessen Fidelio, über Mozart's berühmte Titus-Arie mit Bassethorn, Gluck's Orpheus, dessen Vorrede zur Alceste, über Weber's Schicksale und unter andern auch ein sehr richtiges Urtheil über Wagner in buntester Folge. Bittere Anklagen des Publicums, Spott über Verballhornisirungen und Manieren der Concert-Directoren, praktisch sehr schätzenswerthe Erfahrungen in scharfer Auseinanderlegung und sehr entschiedene Urtheile über die genannten Altmeister wechseln mit einander.

Der zweite und dritte Theil bringen unter dem Titel von Orchester-Abenden eine Reihe von Aufsätzen, die sich an Opern-Aufführungen anschliessen. Der Erzähler sitzt im Orchester unter den Musikern. Wird eine gute Oper gespielt, so bleibt alles bei der Musik, und kurze Bemerkungen referiren in Reporter-Weise über dieselbe; bei schlechten Sachen aber vertreiben sich die Musiker, indem sie mechanisch ihre Stimmen abspielen, die widrige Langweile, deren Opfer sie sind, indem sie sich von Berlioz etwas erzählen lassen. Diese Erzählungen sind sehr verschiedener Art, zum grossen Theil in Anekdoten-, Novellen- und Phantasien-Form.

Der vierte Band bringt wieder in losester, d. h. gar keiner Anordnung, Aufsätze der verschiedensten Art.

So ist die äussere Zusammenstellung. Eine leitende Idee, der sie ihre Folge verdankt, haben wir nicht auffinden können. Es wäre denn die der Wirkung auf das Lesepublicum im Ganzen, das vom Himmel zur Hölle geleitet werden und in den kühnsten Sprüngen den ganzen Erdball durcheilen möchte. — Sehen wir davon ab und gehen daran, Berlioz in den vier Richtungen, die wir eben bereits andeuteten, zu denen sich noch eine gesellt, kennen zu lernen.

Berlioz ist nämlich auch Novellist und legt hier einige Proben davon ab. Wir beginnen hiermit, weil uns dieses seine am wenigsten stark zu nennende Seite scheint. Bei seiner Gewandheit im Ausdruck, dem Stil und der Form liegt der Mangel nicht in dem Aeussern. Wohl aber im Innern. Der Novellist muss einen im Kleinen sich erschöpfen lassenden Stoff, der sowohl an sich, als in den nothwendig hinzuzuziehenden Beisachen spannende Kraft besitzt, mit Abrundung zu behandeln wissen. Das Genre, wir erinnern in der Poesie an Zschokke und Andersen, in der Malerei an Meyerheim vor allen, in der Musik an Chopin, Schumann und Taubert, muss seine Special-Genies haben. Ein solches scheint uns Berlioz nicht. Es guckt aus diesen Sachen für uns immer eine Absicht heraus, damit ist der Mangel schon unzertrennbar, dass der Leser nicht ganz gefesselt, sondern unbewusst abgezogen und zerstreut wird. Die in Briefen geschriebene Novelle zwischen Alfonse della Viola und Benvenuto Cellini behandelt den Stoff von der Undankbarkeit der Fürsten gegen die Künstler in einer für beide Theile nicht ganz richtigen Weise. Müssen Fürsten denn immer Augustus'se sein, sind sie nicht auch aus Thon gefertigt, warum von ihnen für die nur den Eingeweihten sich erschliessende Kunst ein reifes Verständniss verlangen? Sollte der Künstler nicht darüber stehen? Ist Mozart dadurch gesunken, dass Joseph II. Dittersdorf lieber hatte? Friedrich der Grosse hätte auch noch bessere Musik bei sich machen und bedeutendere Musiker an seinen Hof ziehen können! Und sie waren doch unsere bedeutendsten Fürsten. — Eine andere Novelle, ein Selbstmord aus Schwärmerei — für Spontini's Vestalin nämlich, wo sich ein junger Musiker das Leben nimmt, weil er der Erde Schönstes genossen zu haben meint, kann in ihrer Excentricität höchstens bei der Jugend in dem Uebergangsstadium aus der bartlosen Knabenschaft in die Sturmes- und Drangs-Periode einigen Anklang finden. Eine dritte, die in einer utopischen Stadt Deutschlands, Euphonia, spielt, wo alle Communal-Einrichtungen nach musikalischen Grundsätzen getroffen sind, wo z. B. in einer Strasse nur Oboisten wohnen, die nach der Uhr dieselben Passagen eines neuen Werkes studiren, ist in T. A. Hoffmann's Weise geschrieben und schildert einen Conflict der Liebe und Eifersucht zweier befreundeter Musiker. Sie enthält neben den wahren und schönen Stellen so Geschraubtes, dass wir fürchten, der Schritt *du sublime au ridicule* war gethan, als die Novelle den Fuss über unsere Grenze setzte. George Sand ist es in ihrem Consuelo mit der Schilderung Böhmens nicht anders ergangen. Diese eigenthümliche Mischung von Gemüth und Phantasie, wie sie unser J. Paul Richter im höchsten Grade besitzt, ist eine Specialität des deutschen Dichterthums.

Anders tritt er uns in den Biographien kleinen Maassstabes entgegen, wennschon diese auch in novellistischer Form gegeben werden. Die Form war es ja aber auch, an der wir nichts auszusetzen fanden. Seine Skizzen Paganini's, Méhul's, Wallace's, Spontini's, seine Schlaglichter auf viele andere sind natürlich ganz von seinem kritischen Standpunkte aus geschrieben, den wir weiter unten zu bestimmen suchen werden, erfreuen sich aber, abgesehen von dem, wo wir ihm in dieser Beziehung nicht ganz beistimmen dürfen, unseres vollen Beifalls. Es herrscht in ihnen ein edler, collegialischer Ton und jene hohe Anschauung, die ihn ganz beseelt, wenn er in allgemeiner oder abstracter Weise der Kunst und deren Priester gedenkt.

Wir kommen jetzt auf Berlioz, den witzigen Feuilletonisten, zu sprechen; doch nur um diese seine untergeordnete geistige Begabung eigentlich unbesprochen zu lassen. Dergleichen bei den Franzosen und denjenigen unserer Landsleute, welche sich immer noch mit Behagen an die Queue der Pariser Civilisation anzuschliessen bereit sind, beliebsame Schlagwörter mögen allenfalls in dem Feuilleton einer grossen politischen Zeitung ihre Berechtigung haben, wo es gilt, einen Leserkreis zu fesseln und zum Kunstinteresse heranzuziehen, der aus Politikern,

Börsenmännern und der gedankenlosen Menge besteht, die nur aus Neugier die langen Spalten durchgafft. Uns sind sie schon im Gespräch und bei der Tafel unsympathisch; gedruckt und in gesammelte Schriften aufgenommen, vermögen wir in ihnen durchaus nicht mehr als Schönheitspflästerchen zu erkennen, mit denen Leute angezogen werden sollen, deren Betheiligung in materieller Beziehung vielleicht unentbehrlich oder wünschenswerth sein mag, in geistiger und persönlicher Hinsicht uns ziemlich gleichgültig erscheint. Den praktischen Werth dieses Beigerichts nicht zu unterschätzen, wollen wir es dem Leser überlassen, es ganz nach eigenem Geschmack aufzunehmen.

Müssen wir zum Schluss, wo wir Berlioz' Vielseitigkeit in sicherer, concreter Stellung zur Kunst noch einmal in einen Focus zusammenbringen und das in seinem romanischen Wesen uns Widerstrebende nicht unberührt lassen dürfen, einen anderen Ton anschlagen, so kommen wir jetzt zu den Seiten seiner geistigen Thätigkeit, die wir lobend und anerkennend hervorzuheben haben. In der Praxis und Theorie der Musik sowohl, als in den Lichtblicken, die nur dem Genie entquellen, bieten die Schriften einen nicht geringen und ihren werthvollsten Theil. — Mancher unserer Leser wird über dieses und jenes eine Aufklärung finden, nach der er vielleicht schon früher verlangt hat; jedenfalls wird ihm die Anregung von Werth sein, auch wenn sie nicht einem bei ihm schon vorhandenen Bedürfniss entgegenkommt. Sehen wir nun auch davon ab, ein auf Vollständigkeit Ansprüche machendes Verzeichniss von dem in Rede Stehenden zu geben, so wollen wir doch das Bedeutungsvollste davon erwähnen. Wir folgen dabei der Anordnung der gedruckten Werke. Im ersten Theil sind höchst lesenswerth: VI. Gegenwärtiger Stand der Gesangskunst, hergeleitet aus der Uebergrösse der Opernhäuser; Bemerkungen über Gluck's Orpheus; Kritik von dessen Vorrede zur Alceste; Vortragsbemerkungen für Sänger und Orchester, die zum Theil einer persönlichen Prüfung unterliegen mögen, zum Theil dagegen, wie die Zeichen für die verschiedenen Arten des Tremolo bei Gluck, keinen Zweifel zulassen, obwohl sie nur selten beobachtet werden; XIV. Gegen die Instrumentirung alter Sachen; XXV. Einen Ausspruch über Wagner, den wir so schlagend finden, dass wir nicht unterlassen können, ihn anzuführen. Er lautet: »Wagner besitzt jene seltene Beharrlichkeit der Empfindung, jenes innere Feuer, jene zwingende Willensstärke und Ueberzeugung, welche den Hörer spannen und mit fortreissen; aber« — es fehlt ihm, so wird nun ganz richtig auseinandergesetzt, die Erfindungskraft, statt welcher ein Herumsuchen überall zu Tage tritt, welches bei der zu vermissenden richtigen Würdigung der Kunstgrundlagen keine wahren Kunstwerke entstehen lässt. — Der zweite Theil bringt von dieser werthvollen Waare wenig, mehr befriedigt wiederum der dritte. Dass Napoleon's I. musikalisches Urtheil sich in der Musik so richtig geltend machte, ist, wie das durch Goethe uns Ueberkommene, bezüglich von dessen Werther, ein Beleg für die glänzende Ausstattung dieses Phänomens und insofern von allgemeinem, anthropologischem Interesse. Die Anerkennung der von Liszt zur Bonner Beethoven-Feier componirten Hymne inmitten weit und breit ausgetretener Einzelnheiten über tausend äusserliche Nebendinge kommt uns, obwohl wir dieselbe nicht kennen, befremdlich vor. Folgende Definition der Musik citiren wir jedoch, weil sie trotz ihrer materiellen Natur Frappantes enthält. »Die Musik spricht zunächst« — so lesen wir im ersten Epilog — »zu einem einzigen Sinne, den sie entzückt und dessen dem ganzen Organismus sich mittheilende Erregung ein wollüstiges (?) bald sanftes und ruhiges, bald wildes und heftiges Gefühl hervorbringt, das man nicht für möglich hält, bevor man es nicht empfunden hat. Die Musik, indem sie sich Gedanken zugesellt, welche zu erwecken sie tausend Mittel besitzt, vermehrt die Intensität (?) ihrer Wirkung durch die ganze Macht dessen, was man gewöhnlich Poesie nennt; schon an sich glühend durch den Ausdruck der Leidenschaften ergreift sie nun auch noch diese Flamme und zerlegt sie so am Prisma der Einbildungskraft. Sie umfasst Wirklichkeit und Ideal, macht sogar« (Rousseau) »das Stillschweigen beredt«. Unser erstes Fragezeichen protestirt gegen den Ausdruck, der übrigens vielleicht nur dem Uebersetzer zuzuschreiben ist. Das zweite haben wir hingesetzt, wo Berlioz eine Gedankenwendung ausführt, die ihn charakterisirt und der wir weiter unten entgegenzutreten genöthigt sind. Das Pathos, mit dem er einem unbekannten Italiener gegenübertritt, der ihn der Verachtung Paganini's züchtigt, ist nur erklärlich, wenn man das Verhältniss des letzteren zu Berlioz berücksichtigt. In Letzterem einen Successeur Beethoven's erblicken, ist uns bei Paganini freilich eben so begreiflich, wie die Idolatrie, mit welcher dieser dafür von Berlioz, der sich auch in diesen Schriften vielfach für dergleichen empfänglich bekundet, überall gepriesen wird, denn beide Meister des Handwerks, der eine der Violintechnik, der andere der Compositionstechnik, mussten das Exceptionelle ihrer gegenseitigen Leistungen am besten würdigen können, und es war bezüglich des Götzendienstes, der mit beiden in gewissen Kreisen getrieben, verzeihlich, dass sie mit einander agirten, wie Fürsten vor dem Volke öffentlich tafeln.

Im vierten Bande thut Berlioz nach unserm Gefühl etwas zu viel für seinen eigenen Ruhm. Wenn Schiller in Briefen über seine Werke, desgleichen C. M. v. Weber und R. Schumann über eigene Compositionen kritisirend und analysirend schrieben, so geschah das auch schliesslich zum Nutzen und Frommen der eigenen Anerkennung. Es geschah aber in dem andern Sinne, dass die angeführten Deutschen in sich den Schöpfer vom Kritiker zu scheiden wussten, sei es, dass sie die beiden Pole der geistigen Elektricität, den des Producirens und den des bewussten Reflectirens, zu trennen und zu isoliren wussten, sei es, dass die Zeit sie reifer machte und über ihre eigenen

Werke erhob. Hier werden uns aber zum grossen Theile nur Triumphberichte gegeben, und das, meinen wir, hätte anderen Federn überlassen bleiben müssen. Dazwischen erfahren wir einige Thatsachen von Interesse. S. 61 steht, dass Lully die Melodie des *God save the queen* für die Frl. von St. Cyr componirte, 171 wird das allerdings groteske Vorurtheil, nur bestimmte Metren seien zu componiren, siegreich bekämpft, S. 181 und ff. wird ein geschickter Kampf gegen die Atheisten des Ausdrucks mit Verwechselung von Melodien und Texten geführt und S. 218 bringt uns die hübsche Miscelle, dass der Bischoff von Norwich, der Jenny Lind feierlichst empfing, von der Kanzel herab sagte, »er sei besser geworden, seitdem er sie gehört«. Ein schlagender Fall der Macht des Gesanges (? Die Red.), dessen Bedeutsamkeit um so mehr in die Augen fällt, wenn man berücksichtigt, wie engherzig gegen Kunst und Wissenschaft die streng kirchliche englische Geistlichkeit ist und dass hier ein Würdenträger dieser Kirche spricht.

(Schluss folgt.)

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

B. Gesangs-Musik.

1) Chorwerke mit Orchester- und anderer Begleitung.

Auf dem Gebiet der Vocal-Composition bemerken wir keine geringere Thätigkeit von Seite der Tonsetzer, als auf dem der Instrumental-Musik, und selbst die blosse Anführung aller der kleineren und grösseren Werke, deren Anzeige uns in irgend einer Form, eingehend oder nicht, obliegt oder doch zugemuthet wird, würde schon einen ziemlichen Raum einnehmen.

Wir erwähnen zuerst zwei Oratorien: »Johannes der Täufer« von Emil Leonhard, und »König Salomo« von Ludwig Meinardus (ersteres in Partitur, Clavierauszug und Stimmen bei Breitkopf und Härtel, letzteres ebenso bei Cranz in Bremen erschienen). Ueber beide haben wir nach verschiedenen Aufführungen schon in der A. M. Ztg. mehr oder weniger eingehende Berichte gebracht; auch sind sie seit mehreren Monaten in den Händen eines unserer Referenten, durch welchen sie wohl binnen Kurzem eine Analyse und Beurtheilung vom Standpunkte d. Bl. finden werden.

An Opern haben wir nur eine zu verzeichnen,*) aber eine sehr curiose: Mohammed, Oper in 5 Acten von Dr. Hermann Zopff (Text von Dr. Ph. Wolff), im Clavierauszug erschienen bei H. Mendel in Berlin. Wir werden indessen für uns und unsere Leser darauf verzichten müssen, genauere Mittheilungen darüber zu bringen: die Oper ist uns von zwei unserer Referenten mit Protest zurückgeschickt worden, als ein Werk, welches unter der Kritik stehe. Und zwar nicht etwa desshalb, weil der Componist zur Partei der Zukunftsmusik gehöre, sondern vielmehr, weil seine Oper zu der aller vergangensten und überdies schaalsten Vergangenheitsmusik zu rechnen sei, wo es von Reminiscenzen und abgedroschenen Opernphrasen wimmele. Seltsame Consequenzen unserer »Fortschrittsmänner«. Aber vorüber, vorüber!

Bedeutender an Zahl und z. Th. auch an Inhalt ist, was uns an kleineren Compositionen für Chor-Gesang mit und ohne Begleitung eingegangen ist. Abgesehen von verschiedenen Heften, die wir bereits vor einiger Zeit an einen Referenten versendet haben (Kirchen-Werke von E. Krause, Chr. Fink, Kiel, Roothaan u. A.), liegen uns erstens die Früchte des vorjährigen Sängerfestes in Dresden, zwei Festgesänge von Fr. Reichel, Deutsches Siegeslied von Wilh. Tschirch und *Te deum laudamus* von J. Rietz, sämmtlich für Männerchor und Orchester (Blasinstrumente), und bei Bernhard Friedel in Dresden in schöner Ausstattung erschienen, vor. Diese Sachen machen, wie man denken kann, uns aus andern als musikalischen Gründen heute, wo wir dieses schreiben (11. Mai) einen melancholischen Eindruck. Wie viel Gewalt ist wohl dem Gesang über die Herzen der Menschen verliehen, wenn kaum nach Jahresfrist dieselben Leute, oder doch ihre Freunde und Landsleute, die damals die »deutsche Einheit« besangen, sich gegenüberstehen, um sich auf Commando todt zu schiessen?! — Ob der musikalische Werth dieser Gelegenheitsstücke derart ist, dass sie ihre ursprüngliche Bestimmung überleben werden, wird eine Recension darzulegen haben; allzu gross dürfte er nicht sein, namentlich hätten wir uns von Fr. Reichel Besseres versprochen. Das beste ist wohl Rietz' *Te deum*, das uns einer näheren Würdigung werth scheint.

Da wir schon von einem *Te deum* sprachen, so wollen wir ein anderes für gemischten Chor und Orchester von einem Holländer H. J. J. van Bree (Amsterdam, Roothaan) wenigstens erwähnen, wenn auch nur um unsere Verwunderung auszudrücken, wie ein so ungeschicktes und dilettantisches, namentlich in seiner Instrumentalpartie unglaublich schwaches Werk von solcher Ausdehnung einen Verleger finden konnte.

Ferner erwähnen wir zwei in ihrer Art treffliche und wirkungsvolle Stück, auf welche näher zurückzukommen wir für unsere Pflicht halten: »Wächterlied aus der Neujahrsnacht des Jahres 1200« für Männerchor und Orchester von F. Gernsheim Op. 7 — und »An die Musik« für Solostimmen, (gemischten) Chor und Orchester von J. O. Grimm Op. 12 (beide aus dem Verlag von Breitkopf und Härtel). Das erste ist ein kurzes, aber von frischer Begeisterung eingegebenes, kraftvolles und gedrungenes Tonstück, das nichts weiter sein will als ein solches, und doch zugleich den Sinn des Textes auf's beste trifft. — Das Gelegenheitsstück von Grimm, dem Umfang nach grösser, hat uns ganz gefangen genommen durch den Reichthum an Harmonie und Erfindung, Adel des Tons, consequenten Ausbau der Motive, Bedeutsamkeit des musikalischen Gehalts überhaupt. Der Text, der die Wirkung der Musik selbst besingt, lässt das Stück besonders für Musikfeste und andere grössere Unternehmungen geeignet erscheinen, wo es seine zündende Kraft sicherlich bewähren wird. Wir haben lange keine Chorcomposition so hoher Art kennen gelernt.

Zwei Stücke von Hermann Berthold »Geistliches Chorlied« (von Gottfr. Kinkel) und »Ihr Palmen von Bethlehem«, Weihnachtsgesang (aus dem Spanischen von E. Geibel), beide für gemischten Chor mit Orgel- oder Pianofortebegleitung, Op. 4 und 5 (Verlag von Leuckart) müssen wir als ziemlich unnöthige Publicationen bezeichnen; für die Kirche in ihrer schwächlichen Sentimentalität unbrauchbar und für den künstlerischen Gesichtspunkt zu uninteressant, wüssten wir nicht zu sagen, zu wessen Gebrauch und zu wessen Vortheil diese Sachen der Oeffentlichkeit übergeben worden sein mögen.

Ein »Brautlied« (Uhland) für gemischten Chor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe von A. Jensen (bei Fr. Schuberth) macht uns den Eindruck starken Duftes. Es ist aber nicht lieblich würziger Blumenduft, wie ihn die Natur uns bietet und wie ihn auch das Uhland'sche Gedicht ausströmt, sondern Moschus. — »Die stille Wasserrose« (Geibel) von Albert Tottmann für gemischten Chor mit Pianofortebegleitung gesetzt (Verlag von Hofmeister) zeigt guten Willen mit

*) Was mittlerweile von R. Wagner's Nibelungen-Trilogie erschienen, ist uns nicht zu Gesicht gekommen.

etwas Nachahmungsstil in den Singstimmen und säusselnder Begleitung dem mystischen Wesen des Gedichts gerecht zu werden. Allein Gade hat in seinem Chorliede über denselben Text den treffendsten Ausdruck bereits so glücklich gefunden, dass ein geringeres Talent sich hüten sollte, damit in einen Vergleich gesetzt zu werden, der ohne Zweifel zu seinen Ungunsten ausfallen müsste.

Proske aus und über Italien.

(Schluss.)

Besseres vermerkt Proske von einer Vesper in St. Annunciata zu Florenz, 8. Sept. »Die Psalmen theils vom vollen Chor unisono mit Basso continuo und harmonischer Begleitung der Orgel rhythmisch vorgetragen, theils im Recitationsstil, theils endlich mit Solotenor (in durantischer Art) und abwechselnden Chören des strengen Contrapunkts. Das Ganze machte einen höchst wirksamen Eindruck, zumal die Besetzung stark, die Sänger mit reinen kräftigen Stimmen und grösserer Aufmerksamkeit als gewöhnlich sangen, und von guten Violons mit einem wackern Organisten unterstützt wurden. Letzterer spielte auch die Zwischensätze ganz discret.« Im Ganzen konnte Proske dort die Bemerkung machen, dass »in den italienischen Kirchen, besonders in Kathedralen, noch die Form der Choralmusik mehr in Ehren gehalten wird, als in Deutschland. Man versicherte mir zwar, dass auch in den italienischen Kirchen die Instrumentalmusik geduldet würde, bisher hatte ich aber noch wenig Gelegenheit, diese Angabe bestätigt zu finden; im Ganzen ist alles Instrumentalwesen in Italien wenig cultivirt, und wahrscheinlich werden jene Fälle nur selten und bei besonderen Gelegenheiten vorkommen, so dass die Choralmelodie durchaus vorherrschend geblieben ist. Hat man in Deutschland in Bezug auf Kirchenmusik sich fast überall über Form und Geist hinweggesetzt, so ist grossentheils in Italien die Form mehr in Ansehen geblieben — eine Wiederbelebung des Geistes thut freilich hier ebenso noth, als anderwärts.«

Zu Rom findet Proske den Gesang im Allgemeinen ziemlich gut, desto schlechter das Orgelspiel. Besuch bei Baini. Messe zu Allerheiligen in der Sixtina: »— — Unter der Wandlung *tacet.* Darauf *Benedictus* a 3 v., ein himmlisches Stück und wie von einem Fürsten der Cherubim dirigirt, so drückte sich in Baini der tiefe Sinn des *Benedictus* und *Osanna* aus und musste auf den Vortrag der Sänger übergehen. Sein Falten und Erheben der Hände mit dem Ausdruck der tiefsten Demuth, als stände er mit seinem Chor vor dem Throne des Höchsten, wird mir unvergesslich bleiben. — —« Nachmittag in St. Peter »grosse Bühnenmusik« zur Vesper.

3. Nov. Requiem von Palestrina in der päpstlichen Capelle. »*Introitus* in *Cant. firm. Kyrie* erstes und drittes Stück langsam und feierlich. *Dies irae* von Baini. Welche seelenvolle Sprache des Genies und welche Leitung. Wie belebend ist doch die heilige Musik, dass der schwerkranke Baini nicht erliegt. — — *Agnus Dei* erster Satz. Das *Libera* Choral und gegen Ende desselben immer langsamer, feierlicher, jeder Hauch ausdrucksvoller.«

Auch von verschiedenen anderen Aufführungen in der Sixtina — worunter er ein schönes und wirksames *Dixit Dominus* von Frl. Amrio und ein feines, charaktervolles *Dies irae* von Pitoni hervorhebt — spricht Proske durchgehend mit Befriedigung, ja Bewunderung, wogegen er in St. Peter den solennen, dramatischen Stil vorwiegend, in den übrigen Kirchen den Chorgesang mangelhaft, das Orgelspiel unwürdig findet. Als charakteristisches Curiosum erwähnt er auch die Aufführung eines auf Rossini'sche Melodien arrangirten Oratoriums »*La Morte di Aarone*«. Das und so manches Andere liess ihn, nach seiner strengen reformatorischen Richtung, im gegenwärtigen Kunstzustande wenig Gutes sehen und hoffen, und so schreibt er unterm 7. Novbr.: »In Rom befindet man sich in der Mitte einer sinkenden, sterbenden Gegenwart; will man leben, so muss man zur Vergangenheit hinabsteigen. Diese aber ist hier so reich und unermesslich, dass sie an die Ewigkeit grenzt und zum Ewigen erhebt, wie kein Punkt der Erde.« Aehnlich äussert er sich in einem von seinen Manuscript-Forschungen berichtenden Briefe über die bei aller Fülle der Schönheit durch tiefen geistigen Gehalt ausgezeichneten Werke der italischen Vorzeit. »Leben und Genius sind diesen Werken in einer Weise eingeprägt, dass das Gemüth weniger als bei Werken anderer Nationen durch die Fesseln und Mittel der Kunst von der Aufnahme des Geistigen abgezogen wird. Wohl gehören diese Schöpfungen einer classischen Vergangenheit an, und das angeborene Schönheits- und Wahrheitsgefühl dieser hochbegabten Nation findet sich in den Leistungen der Gegenwart kaum noch im mattesten Abdrucke; reine Kunstbegeisterung scheint, wo nicht für immer, doch für lange hin erloschen zu sein. Besitzt dieses altehrwürdige Vaterland der Kunst auch noch Männer, wie S. Mayr in Bergamo (!), Baini in Rom, Zingarelli und Manzaro in Neapel, so sind diese letzten erlöschenden Sterne die lebendigsten Bekenner der Verirrung und Ohnmacht unserer Zeit, bindeutend auf die unvergänglichen Vorbilder einer grösseren Vergangenheit.«

Berichte.

Berlin. *R. W.* Die Symphonie-Soiréen der kgl. Capelle fügten ihrem Repertoire im siebenten Concert abermals eine Novität durch die Aufführung von J. Abert's »Columbus« hinzu. Der Componist nennt dies Werk »symphonisches Tongemälde«. Besser hätte er gethan, wenn er es einfach »Symphonie« betitelt, gar nicht an Columbus gedacht hätte und einzig und allein bestrebt gewesen wäre, gute Musik zu machen. Als symphonisches Tongemälde Columbus finde ich diese Composition völlig misslungen, denn ein Tongemälde »Columbus«, welches mit der Entdeckung einer neuen Welt schliesst, müsste, wenn dies überhaupt ein musikalischer Vorwurf sein könnte, von gewaltigem Ernst getragen werden. Die Person des Helden, d. h. die Empfindungen, welche seine Seele während der Fahrt bewegen, müssten dann wohl in erster Linie den Inhalt des Tongemäldes bilden, nicht aber die Aeusserlichkeiten während der Reise, nicht die ruhige, nicht die tobende See, nicht die Spiele und Tänze, nicht die Wuth der Mannschaft. Der Componist aber thut gerade das Gegentheil. Er sieht in Columbus' Schiff nur ein mit gutem Winde auslaufendes Fahrzeug, nicht dasjenige Schiff, das den Helden trägt zur Heldenthat; und so geht's denn auch gemüthlich weiter unter frohen Tänzen der Matrosen, bei hellem Sonnenschein, wie bei lauer, sternklarer Nacht, bis im Finale alles Mögliche durcheinander poltert und man das »Land« erreicht, wie das Ziel einer durch Gewitterschauer etwas gestörten Spazierfahrt, aber ohne eine Idee von der Erhebung, mit der man wohl voraussetzen kann, dass ein Columbus das neu entdeckte Land begrüsst hat. Die ersten drei Sätze geben ungefähr die Stimmung der entsprechenden Theile der Pastoralsymphonie zu erkennen. So harmlos aber verliess ein Columbus nimmermehr die heimische Küste. Ob die süsse, träumerische Ruhe »am Bach« nicht auch ganz wohl als Ueberschrift zum Adagio passen würde, welches »Abend auf dem Meere« betitelt ist? Und wer sagt denn, dass das Seeleute sind, die im Scherzo scherzen und tanzen und brüllen? Das könnten ebenso gut recht muntere, hanebüchene Bauerbursche sein. Im letzten Satz nun gar irrte ich fortwährend in der Musik und verwechselte immerwährend »Gute Zei-

chen«, »Empörung«, »Sturm« und »Land«. Abert ist wesentlich ein feiner Musiker, der es versteht, einen guten, fliessenden Satz zu schreiben, der Sinn hat für interessante Ausschmückung eines Musikstückes durch polyphone und harmonische Hülfsmittel, der endlich eine hohe Meisterschaft in der Behandlung des Orchesters besitzt. Seine Ideen sind nicht gerade besonders eigenartig, aber sie sind alle aus sehr guter Familie, so dass es ihm mit seiner Kunstfertigkeit und Gewandtheit stets gelingen wird, gute und interessante, wenn auch nicht grossartige und geniale Compositionen zu schreiben. Freilich muss er nicht Programmmusik machen wollen, denn dazu ist er einerseits ein zu guter Musiker, andererseits beschränkt sich seine musikalische Ausdrucksfähigkeit auf das Liebliche, Weiche und allenfalls auf das Humoristische. Die drei ersten Sätze seiner Symphonie finde ich, als Musikstücke betrachtet, sehr reizend, den letzten abscheulich. — Das folgende Symphonieconcert brachte Taubert's Ouvertüre »Aus tausend und einer Nacht«, die bereits früher mehrmals gehört wurde, das letzte, unter andern Beethoven'schen Werken, das Esdur-Concert, von Hrn. Taubert mit der ihm eigenen Eleganz gespielt. — Hr. Ehrlich beendete in diesen Tagen den Cyklus seiner Soiréen und mit ihnen zugleich die Concertsaisen. Kurz vorher verabschiedete sich die junge norwegische Pianistin, Fräul. Erikka Lie, in einem eigenen Concerte vom hiesigen Publicum. Ihr Spiel zeichnete sich durch ungemein saubere Technik und feinfühlige Nüancirung vortheilhaft aus. In demselben Concert kam eine Erstlingsarbeit von Franz Kullak, dem Sohne des Professer Dr. Kullak zur Aufführung. In Bezug auf den selbstgewählten Vorwurf (die Ouvertüre soll die Tragödie »Julius Cäsar« einleiten) möchte ich ziemlich Dasselbe sagen, wie über Abert's »Columbus«. Der jugendliche Componist reicht an die Grösse des Stoffes nicht heran und das Programm, welches gewissermaassen für ihn in dem Drama liegt, verwirrt ihn und verleitet ihn zu Maasslosigkeiten aller Art. Nur wer die Form, wie überhaupt alles Technische beherrscht, darf sich solche Aufgaben stellen. Und dann ist es immer noch die Frage, ob dieselben seinem Ausdrucks- und Darstellungsvermögen angemessen sind. Wer aber noch in den Lehrjahren sich befindet, dessen alleiniger Zweck sollte bei einer Composition eben das Musikstück selbst ohne jede Nebenrücksicht sein. Unser junger Componist befleissige sich der Kürze und der Natürlichkeit, er blicke auf die glorreiche Vergangenheit unserer Kunst, nicht auf die höchst problematische Zukunft, dann wird er Besseres, als bisher, zu leisten im Stande sein. — In der Oper gastirte Frl. Grün aus Cassel; sie ist zum Ersatz für Frl. Santer bestimmt, die uns demnächst verlassen wird, wie Frl. Gericke es bereits gethan hat. Unser Primadonnenquartett: Lucca, Harriers, Orgeni und Edelsberg singt einstweilen in London, was sehr genussreich für die Engländer sein mag, für die Berliner Oper aber nicht gerade erspriesslich genannt zu werden verdient.

Bremen. ~ Auch der musikalische Winter hat bei uns sein Ende erreicht, nachdem er zuletzt noch einige Male als strenger Herr aufgetreten war. Wir können nämlich nicht umhin, es hart zu finden, wenn der gewissenhafte Concertbesucher bei einer Hitze (im Saale) von ungefähr 28 Grad R. drei Stunden lang musikalischen Winter geniessen soll. Die beiden letzten grossen Concerte: des Gesangvereins unter Leitung des Herrn Engel (Oratorium Paulus von Mendelssohn und der Singacademie unter Leitung des Herrn Musikdirecter Reinthaler (Frühling und Sommer aus den Jahreszeiten von Haydn und neunte Symphonie von Beethoven) waren mit einer ziemlich gleichen Hitze gesegnet, letzteres war nur länger. Im Paulus waren die Soli vertreten durch: Frl. Regan, Frl. Nanitz, Herren Pirk und Bletzacher, sämmtlich aus Hannover. Im Concert der Singacademie (zum Besten der Musiker-Wittwen-Casse) excellirte Herr Kindermann aus München durch seinen kräftigen und durchaus nobeln Gesang. Auch Frau Mayr-Olbrich (Sopran, vom hiesigen Theater) löste ihre (in der Symphonie bekanntlich sehr schwierige) Aufgabe sehr ehrenvoll. Die übrigen Partien waren durch Mitglieder der Academie vertreten.

Die beiden letzten Privatconcerte brachten zum ersten Male: »Hamlet«, Concert-Ouvertüre von Gade und »Faust«, ein musikalisches Charakterbild für Orchester von Anton Rubinstein. Die Ouvertüre von Gade wurde freundlich aufgenommen und wird bei wiederholter Aufführung gewiss mehr und mehr Terrain hier gewinnen. Die Rubinstein'sche Composition hatte von unserem Publicum einen Act der Ungnade zu erleiden, wie wir Aehnliches hier noch nicht erlebt haben. Ob der hierbei ausübende Theil der Zuhörer, nach einmaligem Hören, sich wirklich klar war über den Werth (oder vielmehr das Verwerfliche) des Vorgeführten, oder ob vielleicht die bedeutendere Ausdehnung des Musikstückes, welches anstatt einer Ouvertüre an den Anfang des zweiten Theiles gesetzt war, nachtheilig wirkte, oder ob andere, vielleicht ganz unwesentliche Aeusserlichkeiten mit entschieden — sind wir natürlich nicht im Stande zu erörtern.

Herr Adolf Blassmann aus Dresden erwarb sich durch sein Clavierspiel viel Beifall. Herr Jakobsohn (von hier) spielte zwei Sätze aus einem Violinconcert von Spohr (Nr. 6 G-moll) und Beethoven's F dur-Romanze, und zwar beides vortrefflich. Frl. Aglaja Orgeni aus Berlin und Frl. Caroline Bettelheim aus Wien hörten wir in diesen Concerten singen. Frl. Orgeni, deren Gesang wir im vorigen Winter bereits zu hören Gelegenheit hatten, hat sich in dieser Zeit noch vervollkommnet. Frl. Bettelheim, welche ebenfalls schon früher hier war, machte einen begeisternden Eindruck auf unser Publicum. Wir haben bei diesem Gesang nur das oft unmotivirte Forciren der Brusttöne auszusetzen und stimmen im Uebrigen gern in den allgemeinen Enthusiasmus mit ein. Auch in dem Charfreitags-Concert wirkte Frl. Bettelheim mit. Es wurde diesmal der »Messias« von Händel durch die Singacademie unter Leitung des Herrn Musikdirector Reinthaler aufgeführt. Die grossen Erwartungen, welche dies Concert rege gemacht hatte, wurden vollkommen erfüllt. Die Chöre gingen, unter der energischen Direction unseres Reinthaler, brillant, als Vertreter der Solopartien waren neben Frl. Bettelheim: Frau Mayr-Olbrich, Herr Schulze aus Hamburg und Herr Dr. Gunz aus Hannover zu hören.

In einer Soirée des Quartetts Jakobsohn wurde u. A. ein Pianoforte-Quintett von J. Streudner (von hier) vorgeführt. Herr Streudner ist einer unserer gesinnungstüchtigsten Musiker und hat in diesem Werke einen schönen Beweis seines Talents und Strebens niedergelegt. — Das Quartett Böttjer verabschiedete sich mit der wohlgelungenen Ausführung des Quintetts in G-moll von Mozart.

Herr Graun spielte in einer, für Claviermusik veranstalteten Soirée Werke verschiedener Meister, meistens gute Musik. Können wir uns auch nicht überall mit der Vortragsweise des Herrn Graun übereinstimmend erklären, so ist doch nicht zu leugnen, dass sich derselbe an diesem Abend als tüchtiger Pianist zeigte, dessen Streben unbedingte Anerkennung verdient.

Herr Carl Tausig, königl. preuss. Hofpianist, versetzte die Zuhörer seines hier veranstalteten Concerts in Staunen durch seine unerhörte Technik. Es hat dieses Spiel etwas Gewaltsames, in seiner Art Grossartiges. Compositionen von Liszt spielt Herr Tausig ganz eminent. Weniger wollte uns seine Behandlung Beethoven's und Schumann's gefallen.

Nachrichten.

London. Die letzten Wochen brachten die musikalische Saison zu so überreicher Blüthe, dass uns nur das Wichtigere in kurzer Uebersicht zusammenzustellen gestattet sein kann. Die *Philharmonic Society* gab in ihrem ersten Concerte als Hauptwerk R. Schumann's »Paradies und Peri« (zuerst 1856 mit Jenny Lind gegeben). Trotz alles Eifers von Seiten St. Bennett's, der sich seit lange Schumann in England populär zu machen bemüht, gewann das mit Mad. Parepa neuerdings vorgeführte Werk kaum einen *succès d'estime*. Die *Saturday Review* hofft, man werde vor einer Wiederholung »in diesem unmusikalischen und noch nicht Schumannisirten Lande« für die nächsten zehn Jahre Ruhe haben (!). Weiterhin gab es in diesem und den beiden folgenden Concerten: Mendelssohn's italienische Symphonie, Heydn's Symphonie in G, eine der feinsten ausser den »Salomon Twelve«, Beethoven's C moll-Symphonie; die Ouvertüren zur Stummen (Masaniello), Euryanthe, Fingalshöhle. Joachim spielte Viotti's A moll-Concert mit eigenen Cadenzen, die so ganz im Geiste Viotti's, dass man sie für einen integrirenden Theil des Werkes hätte halten sollen. Beethoven's Esdur-Concert brachte Mr. Cusins zu Gehör, Straus ein vordem in England unbekanntes Violin-Concert Mozart's, voll von Melodie, Gefühl, erfinderischer Kraft und Kenntniss des Instruments. Miss Pyne sang Mendelssohn's *Italian Scena* »*Infelice*«, Frl. Ubrich von Hannover, zum ersten Mal in England, die grosse Scene aus Freischütz, Arie aus Figaro »*Deh, vieni, non tardar*« und Lieder von Mendelssohn und Schubert. — Die *Musical Society* hatte mit ihren beiden seitherigen Concerten im Ganzen wenig Dank. Ein zweisätziges Concertino von Mr. Silas gefiel nicht, wiewohl es Lazarus spielte. Ebenso wenig vermochten Mad. Parepa eine prätentiös aufgebauschte »*Italian Scena*« von A. Rubinstein und Mr. Patey eine Arie aus Sacchini's »*Oedipe à Colonne*« den Hörern genehm zu machen. — Eine im Crystallpalaste mit reichlichem Beifall aufgenommene neue Symphonie Arth. Sullivan's wurde als geschickt gemacht und Weiteres versprechend anerkannt, doch da nicht am Platz gefunden, wo man die Werke der grossen Meister zu hören gewohnt sei. Vergebens wandte auch Piatti seine Kunst an Schumann's Cello-Concert, das als trocken und unreif abregistrirt wurde. Besser erging es Frl. Zimmermann (deren Spiel sonst mehr Abwechslung und Wärme erforderte) mit St. Bennett's Caprice in E-dur für Pianoforte und Orchester, einer der anmuthigsten und feinsten aus seiner nicht zu eifrigen Feder und wohl werth, neben Mendelssohn's *Rondo brillant* in Es gestellt zu werden. Beethoven's C moll-Symphonie fand natürlich wieder enthusiastischen Beifall. Neben den Ouvertüren zu Egmont, Jeune Henri, Freischütz, Sommernachtstraum wollten Berlioz' geräuschvoll seltsame zu »König Lear« und Marschner's zum »Vampyr« durchaus nicht anschlagen. Letztere galt der Kritik als »ein armes Compositum aus Weber und Marschner — ein gut Theil Wasser zu ein bischen Weber.«

Hamburg. An Aufführungen grosser Vocalwerke bot die letzte Hälfte dieser Saison folgende: 1) Wiederholung des Judas Maccabäus von Händel unter Leitung des Herrn Deppe am 5. April in der grossen Michaelis-Kirche. Solisten Frl. Therese Tietjens aus London, Frl. Auguste Kruls aus London, Herr Schild und Herr A. Schulze. Vieles gelang diesmal dem Chor besser als bei der December-Aufführung; von den Soli ist nur das Altsolo des Frl. Kruls' als ungenügend zu bezeichnen; Frl. Tietjens leistete mit ihrem herrlichen Organ Alles, was man von ihr erwarten konnte. 2) Johannes-Passion von S. Bach am Dienstag der Charwoche in der grossen Michaelis-Kirche von der Singacademie des Herrn Stockhausen unter Leitung des Herrn Carl Grädener. Soli: Frl. Rosa Mandl von hier, eine Dilettantin; die Herren Walters und Stockhausen. Orgel: Herr Osterhold. Mit Ausnahme einiger Chöre, wie z. B. der erste, war die Ausführung des ganzen Stücks in hohem Grade dankenswerth anzuerkennen. 3) Neunte Symphonie von Beethoven und Mendelssohn's Walpurgisnacht am 23. Jan. unter Leitung des Herrn Stockhausen und Grädener im Sagebiel'schen Concertsaal. Solisten: Fräul. Rosa Mandl, Frl. Pressler aus Berlin, Herr Schild aus Leipzig, die Herren Stockhausen und Blotzacher aus Hannover. Die Ausführung beider Werke war gut. 4) Scenen aus Iphigenia in Tauris von Gluck; der Rose Pilgerfahrt von Schumann, unter Leitung des Herrn Dr. Garvens am 9. Jan. Ich mache dieses Concert namhaft, um es der Vollständigkeit dieses Verzeichnisses wegen nicht auszulassen, von der Ausführung wäre nicht viel Gutes zu sagen. (Fortsetzung folgt.)

Der von J. O. Grimm geleitete Musikverein zu Münster gab diesen Winter 15 Vereins- und 3 besondere Concerte zu Wohlthätigkeitszwecken. In denselben wurden von grösseren Werken aufgeführt: die Oratorien »Israel in Egypten« und »Athalia« von Händel, Beethoven's 9. Symphonie, Scenen aus Faust, Paradies und Peri, der Rose Pilgerfahrt von Schumann, Frühlingsbotschaft von Gade, »O weint um sie« von Hiller, Romberg's Glocke; Symphonien von Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Gade, Suiten von Lachner und Grimm; Violin-Concerte von Beethoven, Viotti, Spohr und Mendelssohn; Clavier-Concerte von Beethoven und Schumann; Beethoven's Septett, Quintette, Quartette, Sonaten von Mozart und Beethoven, eine grosse Anzahl Ouvertüren etc. In den erstgenannten Chorwerken wurden nach alter Sitte die sämmtlichen Solopartien von Dilettanten übernommen; nur zum Cäcilienfeste (9. Symphonie, Faust) waren die Herren Stockhausen von Hamburg und Pirk von Hannover engagirt. Ehre diesem aus sich wirkenden, kunsteifrigen und gemeinsinnigen Streben!

Opernnachrichten. In Rotterdam wird eine Oper von Thooft »Aleide von Holland« mit andauerndem Beifall gegeben. — In Stuttgart soll dieser Tage Abert's neue Oper »Astorga« in Scene gehen. — Ein dreiactige Oper »Die Bettlerin« von H. J. Vincent kam in Halle zur Aufführung. — Zu Heilbronn kam, unter Mitwirkung des Bassisten Becker von Mannheim und des Tenoristen Simon von Heidelberg, eine Operette »Der Liebespostillon«, von einem Sohne des dortigen Capellmeisters Maschek zu beifällig begrüsster Aufführung. Das kleine Opus soll sich vornehmlich durch melodischen Fluss und gewandte Form empfehlen und bereits von andern süddeutschen Bühnen in Aussicht genommen sein. — Wie man der Augsb. A. Ztg. schrieb, wurde Fräul. Stehle's Gastspiel in Wien (Margarethe, Selika, Senta, Cherubin, Rose Friquet), trotz der Höhe der italienischen Saison, mit begeistertem allgemeinen Beifall aufgenommen. Die Künstlerin zeigte sich selbst in den genannten, meist modern französischen Rollen als die ächt deutsche Darstellerin, aus der hohen Schule von oben, und das Hinreissende ihrer Leistungen beruhte eben darin, dass sie, bei tiefer Empfindung und seelischer Erfüllung des Gesangtons, alle virtuosenhafte Art des Singens und das Loslassen gewisser darstellerischer Knalleffecte strenge vermied.

Mercadante's neue Oper »Virginia« erregte zu Neapel grossartigen Beifall. Der alte erblindete Meister wurde im Triumph auf die Bühne geführt.

Aus dem vom Grafen Harrach für czechische Opern ausgeschriebenen Preise erhielt Smetana für seine »Brandenburger in Böhmen« 400 Gulden.

Sohn und — Tochter. Der Sohn Herold's denkt die als reichhaltig und vielfach interessant bezeichnete Correspondenz seines Vaters zum Druck zu geben. Eine Tochter Löwe's ist beschäftigt, die Biographie ihres Vaters zu schreiben.

Der berühmte Geigenvirtuose, »der Paganini des Nordens«, Ole Bull (geb. den 5. Febr. 1810 zu Bergen in Norwegen) ist zu Quebec in Canada am 10. April gestorben.

Am 17. Mai starb in Berlin A. B. Marx, der bekannte Musikschriftsteller.

Leipzig. Von den im zweiten Theil der kürzlich stattgefundenen Compositionsprüfung am Conservatorium vorgeführten Werken (vgl. vorige Nummer) haben wir uns auf anderem Wege Kenntniss verschafft und vervollständigen unsere Notiz daher durch folgende Bemerkungen, die freilich nicht den sinnlichen und directen Eindruck zur Basis haben. R. Kleinmichel's Ouvertüre zeigt viel Geschick zum Orchestersatz, dessen wesentlichste Bedingungen der jugendliche Componist bereits in anerkennenswerthem Grade erfasst hat. Doch bedarf sein inneres Ohr noch der feineren Ausbildung; Harmonik und Contrapunktik lassen weitere ernste Studien wünschenswerth erscheinen. Die thematische Behandlung der Motive erscheint nur erst nebensächlich, da doch gerade hierauf der grösste Werth zu legen ist. — Der erste Symphoniesatz des norwegischen Componisten Svendsen erscheint wie in einem Zug geschrieben, er ist feurig und lebendig und mag in der Ausführung, bis auf einige Stellen, die der harmonischen Logik entbehren, recht interessant erscheinen. Was eine Symphonie eigentlich sei und sein muss, wird unserem Norweger hoffentlich noch klarer werden. Die Form in zwei Theilen, mit Durchführungssatz, Ausweichung in die Dominante u. s. w. thut's allein nicht: das Wesentliche ist die thematische Arbeit, die Geist und Wirkung nicht etwa ausschliesst, sondern vielmehr erzeugt. Im Ganzen möge sich Hr. Svendsen gesagt sein lassen, was Schiller spricht: »Geist fordr' ich vom Dichter, aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus«. — O. Wermann scheint besonderen Beruf zur geistlichen Vocal-Composition in sich zu fühlen; schon die gewählten Texte zeigen dies, vielmehr noch seine Vorliebe für Canon und Fuge, die besonders in der Cantate stark vertreten sind. Möge sich der Componist, der vielleicht hauptsächlich auf das Orgelspiel hinsteuert, nicht darüber täuschen, dass die Gemüthsstimmung in der Kunst nicht den Ausschlag giebt, sondern zuerst und zuletzt die Erfindung und die vollendete Technik, Eigenschaften, die wir ihm in höherem Grade wünschen müssten, wenn wir ihm auf diesem Gebiet eine glückliche Zukunft voraussagen sollten. Bis jetzt ist der junge Componist noch nicht auf dem

Punkt angelangt, wo man sagen könnte, die contrapunktischen Uebungen hätten ihn frei gemacht. Möchte seine Muse nicht durch diese Richtung steif werden statt frei! Dass es unzweckmässig sei, einen Canon für die 4 Stimmgattungen in der Octave zu schreiben, darauf wird Hr. Wermann nach dem betreffenden Stück seiner Cantate wohl nunmehr von selbst gekommen sein. Von den kleineren Chören a capella hat uns der »Abendsegen« besser gefallen als das andere Stück. — Ueber die componistische Begabung des Herrn C. Clauss haben wir nach seinem Orchestersatze zu einer bestimmten Ansicht nicht gelangen können. Derselbe ist jedenfalls über die Orchesterbehandlung noch nicht genügend orientirt, und sein allgemein musikalischer Stil entbehrt noch der melodischen Prägnanz. Hoffentlich kommen wir bald in die Lage, unser Urtheil zu modificiren oder festzustellen.

Am 12. Mai fand endlich die letzte Prüfung des Conservatoriums und zwar im Orgelspiel statt, wobei das Programm Folgendes enthielt: Doppelfuge von Oskar Wermann aus Dresden, vom Componisten selbst gespielt; ferner von S. Bach: Präludium und Fuge in D-moll, Herr Alois Scherer aus Risch (Canton Zug); Präludium in Es, Herr Hermann Ley aus Apenrade; Fuge in A-moll, Herr Paul Reichardt aus Eisleben; Präludium und Fuge in E-moll, Herr Wilhelm Kanzler aus Heidelberg; Tokkata in F-dur, Herr Heinrich Gelhaar aus Steinau (Kurhessen). Von Händel: Concert in G-moll, Herr Ch. Swinnerten-Heap aus Birmingham. Von Mendelssohn: Sonate in D-moll, Herr Friedrich Link aus Höchst a. M.; Sonate in F-moll, Herr Heinrich Greiner aus Heidelberg. Von Schumann: Fuge in B-dur über BACH, Herr Ernst Halven aus Reven.

— Vor Kurzem veranstaltete die hiesige Gesellschaft »Klapperkasten« einen »Moscheles-Abend«, wobei u. A. dieses Componisten Alexander-Variationen von J. Derffel vorgetragen wurden.

Briefkasten der Redaction.

S. in *K.* Unsere Geduld ist der Erschöpfung nahe. — *P.* in *T.* Wir haben Alles erhalten und werden demnächst das Eingesandte zum Abdruck bringen. — *R.* in *B.* Wir bitten den Termin nicht allzu weit hinauszuschieben, bedauern aber die Ursache der Verzögerung. — ~ in *B.* Was lässt sich wohl unter den gegenwärtigen Verhältnissen vorherbestimmen?! — *W.* in *B.* Erhalten und besorgt. — *H.* in *W.* Erhalten. — *v. B.* in *P.* Erhalten. Je näher die Katastrophe heranrückt, desto unmöglicher muss es werden, bessere (?) Zonen aufzusuchen. — *S.* in *C.* Mit Dank erhalten.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 30. Mai 1866. **Nr. 22.** I. Jahrgang.

Hector Berlioz als Schriftsteller.

Von A. Hahn.

(Schluss.)

Wir glauben dem Leser hiemit ein einigermaassen vollständig zu nennendes Bild von Berlioz' Schriften gegeben zu haben und könnten somit darüber zur Tagesordnung übergehen; allein Berlioz' Natur ist eine so specifische und in jeder Sphäre so bedeutsame, dass wir, wie im Laufe des Aufsatzes schon angedeutet wurde, diese noch einmal als ein Ganzes zu betrachten und abzuwägen, Berlioz als Schriftsteller zu charakterisiren, uns gedrängt fühlen. Eine aus so verschiedenen Eigenthümlichkeiten zusammengefügte Persönlichkeit wird auch die abweichendsten Behandlungen zu erfahren haben. Das leuchtet von selbst hervor und die Erfahrung hat es bereits bestätigt. Berlioz hat seine Schwärmer und seine Verächter; nur Leute, die wie R. Schumann darüber standen und alle Strahlen dieses wunderbaren Gestirns aufzufangen die Fähigkeit hatten, würdigten ihn in der Universalität, welche seinen Freunden lässt, was seinen Feinden entgangen ist, und diesen zugiebt, was von einem höheren Standpunkte, dem des Kunstinteresses nämlich, nicht bemäntelt werden darf.

Was uns bizarr und barock, ja unlogisch und unerklärlich erscheint, fügt sich und erhält einen richtigen, wenn auch nicht den dem germanischen Wesen sympathischen Sinn, wenn wir Berlioz als Franzosen, und zwar als einen, der vollständig »*digne de l'être*« ist, betrachten. Die Franzosen, die den antiken, classischen Geist in letzter Tradition auf alle unsere Gebiete zu uns herübertragen, vom Imperialismus in der inneren und äusseren Politik bis zur Mode im weiteren Sinne, nehmen auch in der Musik eine Sonderstellung ein. Wird der deutsche Barbarossa endlich seinen Feuerbart aus der steinernen Tischplatte reissen, zum Paniere greifend, wird der deutsche Geist sein noch so träge stockendes Blut bis in die ätherischen Adern der Kunst pulsirend gedrängt haben, dass die Pflege der Musik und mit ihr deren Verständniss eine unserer Kunst würdige genannt werden mag, dann wird unser Blick wohl heller drein schauen. Heute, wo so viele Augen gläubiger nach Paris schauen, wie nur je die Christenkinder zum Fels Petri, können die Aerzte nicht oft genug die Pincette zur Hand nehmen, den Staar zu stechen. Nicht um dem Verdienste das Seine zu nehmen. Wohl aber um aufzuklären.

Die hohe Achtung, in der Berlioz zu Paris bei den Behörden, der Academie, dem gebildeten Publicum und selbst der Masse in einem gewissen Sinne im Ganzen steht, ist eine Thatsache, die feststeht und uns Deutschen unerklärlich bleibt, wenn wir nicht den Unterschied der Nationalitäten gelten lassen. Es ist hier nicht der Ort, sich über dieses Thema, das seine Freunde und seine Widersacher hat, auszubreiten. Wir müssen auf die Gefahr hin, uns Widersprüchen auszusetzen, deren Widerlegung eine weiter ausholende Darlegung in sich trüge, diesen Unterschied als angenommen betrachten. Es muss auch der Versuch gemacht werden ihn anzugeben, und das ist in der Kürze noch misslicher.

Der Franzose ist der letzte Spross der romanischen Völker-Familie, der im umgekehrten Verhältniss zum Germanenthum steht, wie die alten Römer zum Hellenenthum. Auch ihm fehlt die Hingebung und der wahrhaft künstlerische Geist, welcher die Griechen auszeichnete; er besitzt dafür den Fleiss, das Aneignungsvermögen, die Formgewandtheit, das so zu nennende praktische Talent und den Sinn für die äusserste Ausprägung, welche vor zwei Jahrtausenden die Römer kennzeichneten. Ohne jene Hingebung und das wahrhafte Kunst-Ingenium verlieren diese guten Eigenschaften aber gerade in ihrer Potenzirung leichter, ja nothwendigermaassen den richtigen Pfad. Ist dieser verloren, hat das dem Künstler vorschwebende Ideal sich hinter Wolken verbergen, so tritt schnell der überbleibende Egoismus ein. Hiefür ist Berlioz eins der lehrreichsten Beispiele. Unbewusst zielen alle seine Begabungen mit ihrem Dichten und Schaffen nur dahin, sein »Ich« auszubauen. Alles soll dienen, den Menschen in ihm zu verherrlichen, der jeden Augenblick auf's Neue zum Mittelpunkt der glänzenden Seiten seiner Talente wird.

Das ist der Masse, zumal dem blasirten, verbildeten und vorläufig noch ganz in den Vorhöfen des Kunsttempels zurückgebliebenen französischen Publicum freilich das Rechte und das Wohlverständliche, und glauben wir hiemit die oben versprochene Antwort auf die Frage, wie Berlioz' Stellung in Paris zu erklären, gegeben zu haben.

Sollen wir ferner zur Erklärung dieses seltsamen Phänomens, dessen Licht in allen sich sonst ausschliessenden Farben spielt, nun mit einem Worte bezeichnen, welches der rothe Faden ist, an dem wir alle Verschlingungen verfolgen und entwirren können, so müssen wir sagen, Berlioz ist trotz aller Energie seines Fleisses, trotz allen Ernstes seiner Gefühle nicht vollständig hingegeben an die Muse, sondern die Muse ist die eroberte Schöne, deren Glanz und Wärme ihn fortan zieren sollte. Wer sich als »Eigener« der Kunst fühlt, der scheut zurück vor untergeordneten Witzen, der vermeidet das Derb-Sinnliche, was sich bei Berlioz häufig sehr vordrängt, der schätzt das Aeusserliche so, wie es geschätzt zu werden verdient, nämlich ziemlich gering, der strebt nach Erfolgen, Anerkennung und Macht, nur um desto thatkräftiger dienen zu können, nicht, weil er darin einen Lohn erblicken möchte; denn was sind Erfolge gegen die Befriedigung, die dem Treuen die Seele erfüllt; der ist nicht so ärgerlich über vieles u. s. w.

Wer Alles auf sich bezieht, der kann aber auch das Höchste nicht so begreifen, wie es verstanden werden muss. Daher erklären wir uns die merkwürdigen Missgriffe, welche Berlioz macht, wenn er meint, Musik gewönne noch durch Accidentien, wenn er die Stimme nur als symbolischen Repräsentanten des Menschen gelten lassen will, was sie allerdings auch ist, wenn er Mozart, diesen gottbegabten Musiker, den Beethoven seinen König im gewissen, rein musikalischen Sinne nannte, so arg misskennt, wenn er Beethoven, der ganz Recht hatte, wenn er an die Wand schrieb: »Ich bin was da ist, war und sein wird«, an Stellen widersinnig nennt und Aehnliches.

Nun wir so scharf und rücksichtslos den Schlüssel gegeben, mit dessen Einsetzen das vielzersplitterte Bild Zusammenhang erhält, fühlen wir unsere Sympathien für Berlioz eher gesteigert als vermindert. Denn Keiner mag das Widersprechende seines Wesens so herb empfinden, wie er selbst; das lesen wir zwischen und in den Zeilen. Und doch bietet er Jedem etwas. Auch wir haben mit grossem Interesse Alles gelesen, und wennschon wir Manches schneller übergingen, so fesselte uns dafür Vieles durch Schärfe der Auffassung und Originalität der Erfindung, wie sie nur wenigen gegeben.*)

*) Die Namens-Nennung von Seite des Autors obigen Aufsatzes entbindet uns selbstverständlich der Verantwortung für alle einzelnen darin enthaltenen Bemerkungen, während wir unsere Achtung für die Grundanschauung des Verfassers durch Aufnahme des Artikels bethätigen zu sollen glaubten. D. Red.

Recensionen.

Gesangsmusik.

Franz Wüllner, Der 98. Psalm für Männerchor, Soli und Orchester. Op. 17. Bonn, Simrock. Clavierauszug 8 Frcs.

—— *Salve Regina*, für Chor, Soli und Orchester. Op. 14. Derselbe Verlag. Clavierauszug 6 Frcs. 50 Ct.

H. D. Eine Reihe verschiedenartiger Compositionen Wüllner's gab uns im Jahre 1863 Gelegenheit (vgl. Allg. Mus. Ztg. 1863 Nr. 31), uns über das Talent dieses tüchtigen und verdienten Künstlers zusammenhängend auszusprechen. Wir sahen ihn damals in einer günstigen Entwicklung begriffen, deren Wesen wir darein setzten, dass neben einer von Natur ihm verliehenen, fliessenden Erfindungs- und Gestaltungsgabe auch die Kennzeichen einer selbständigen, eigenthümlichen Persönlichkeit, namentlich in den letzteren jener Werke, sich bemerkbar machten, und dass es ihm namentlich wohl gelinge, Stimmungen eines milden und ruhigen Ernstes ihren angemessenen Ausdruck zu geben. Wenn das letzte jener früheren Stücke, »Die Flucht der heiligen Familie«, schon die Vermuthung nahe legen konnte, dass ihn jener eigenthümliche Zug seines Talents, verbunden mit sicherer Fertigkeit in den Formen des strengen Stils, für das religiöse Gebiet besonders befähigen möchte, so sehen wir ihn in obigen beiden seither veröffentlichten Compositionen in der That auf einem Gebiete mit Erfolg thätig, auf welches ihn, wie wir glauben, seine Natur ganz vorzugsweise hinweist.

Auf das *Salve Regina* kommen wir auch darum gern noch einmal zurück, weil wir mit der kurzen Besprechung in Nr. 31 des vorigen Jahrgangs der A. M. Ztg. nicht ganz übereinstimmen, in welcher wir namentlich die Beurtheilung aus der ganzen Natur des Componisten heraus vermisst haben, die ein strebsamer Künstler doch immer verdient. Wüllner beginnt den Hymnus an die Jungfrau mit einem ruhigen Andante (F-dur 4/4), welches die Anrufung in einfacher und natürlicher Declamation, durch gute Stimmführung und hübsche Modulation gehoben, enthält. Ein kleines Fugato zu den Worten: *vita, dulcedo et spes nostra* bringt eine etwas gesteigerte Bewegung hinzu; mit schönen Modulationen wird die anfängliche Bewegung wieder gebracht. — Ein zweites Stück wird gebildet mit den Worten: *ad te clamamus exules filii Evae* (*Assai moderato*, D-moll 4/4), welches dem Sinne der Textesworte gemäss, bewegter und unruhiger ist; das deutet schon eine Achtelbewegung der Bässe an, welche später auch in die Mittelstimmen übergeht. Auch hier ist die Declamation mit Sorgfalt und Feinheit behandelt, und im Ausdruck des Einzelnen, der Steigerung zu grösserer Aengstlichkeit (durch die punktirte Bewegung gehoben), dem allmäligen Verklingen der Stimmen u. s. w. finden wir glückliche, in richtiger Empfindung wurzelnde Züge; wir sehen den Componisten die Mittel seiner Kunst, Bewegung, Rhythmus, Modulation, Polyphonie etc. mit glücklicher Sicherheit zum Ausdrucke seiner Intentionen verwenden. — Ein

drittes Stück (*Andante con moto*, $\frac{6}{4}$ B-dur) bringt uns zuerst ein kurzes Duett zwischen Sopran und Tenor auf die Worte *eja ergo advocata* etc., welches hübsch gearbeitet und wohlklingend, der Erfindung nach aber nicht bedeutend ist; aus diesem entwickelt sich in schönem, harmonischem Gegensatze (Ges-dur $\frac{6}{4}$) das *et Jesum benedictum fructum ventris tui*, in lang getragenen Tönen mit dem Ausdruck tiefen Ernstes, den sowohl die Harmonien, wie die ruhig bewegte Begleitung erhöhen; Soloquartett und Chor stehen als selbständige Gruppen einander gegenüber, bald wechselnd, bald verbunden. Das Thema des Duetts kommt noch einmal wieder, und zum Schlusse (*o clemens*) auch noch einmal der Gegensatz. Dieses Stück bildet nach Conception und Ausarbeitung den Höhepunkt des Werkes, und der Componist war offenbar auch besonders mit demselben zufrieden; er hat es vielleicht ein wenig zu lang ausgeführt. Es folgt (Nr. 4 F-dur $\frac{4}{4}$) der Ruf *Sancta Maria*, mehrmals wiederholt und sich steigernd; ein kurzes *ora pro nobis* in polyphoner Ausführung, mehr sprechend wie melodisch; in dem immer mehr gesteigerten Flehen und der demselben folgenden Beruhigung sehen wir wieder hübsche Züge in Hinsicht auf den Ausdruck. Eine Fuge (*ut digni efficiamur*, $\frac{4}{4}$, *Allegro non troppo*) bildet den Schluss, in deren lebhafte Bewegung des *ora pro nobis* in lang gehaltenen Choraltönen schön verflochten ist; über die technische Arbeit sagen wir nichts, da das sichere Geschick in derselben sich überall bewährt; aber wenn wir in früheren Arbeiten Wüllner's zuweilen ein zu starkes Hervortreten des Elements der Arbeit zu bemerken glaubten, so ist ein Nachhall solchen Strebens auch hier zuweilen zu erkennen, z. B. wenn am Schlusse, nachdem sich aus der fugirten Bewegung das *Sancta Maria* noch einmal gewichtig erhoben hat, das Fugenthema in verdoppeltem Zeitmaasse wieder auftritt, wodurch, wie uns scheint, der lebendige Fluss eine Stockung erleidet.

Den 98. Psalm (denselben, den Mendelssohn 8stimmig componirte) hat Wüllner vermuthlich zu irgend einer besondern Gelegenheit, vielleicht einer bestimmten Aufführung componirt; wir würden uns sonst nicht erklären können, warum er den Männerchor gewählt habe, der doch durch die enge Lage der Stimmen, die Begrenztheit des Tonumfangs und die Monotonie der Klangfarbe den producirenden Künstler sehr beschränkt. Davon abgesehen, lässt dieses Werk wiederum einen entschiedenen Fortschritt erkennen; wir finden sowohl in den Motiven mehr Inhalt, als in der Behandlung und Bewegung mehr Freiheit und Leben. Ohne lange Vorbereitung beginnt (*Maestoso e moderato*, B-dur $\frac{4}{4}$) der Chor in gewichtigem *unisono* »Singet dem Herrn ein neues Lied«; einen Gegensatz bildet ein bewegtes Thema zu den Worten »er sieget mit seiner Rechten«, worin uns nur auffiel, dass der auf richtige Declamation so sorgsam bedachte Componist dem Worte mit einen so starken Accent giebt. Ein lebhaftes Fugato mit dem Thema:



ist nach der thematischen Arbeit, wie den Modulationen (wenngleich auch hier der Zögling der modernen Zeit allenthalben erkennbar ist) sehr gelungen und sicherlich sehr wirksam. Nach demselben tritt das erste Thema gewichtvoll wieder ein, durch rasche Sechszehntelbewegung in seiner Wirkung gesteigert; wir sehen auch darin einen Fortschritt des Componisten, dass er die Mittel contrapunktischer Kunst mit richtigem Takt da anzuwenden weiss, wo sie dem Charakter des Stücks naturgemäss entsprechen, ohne dass er sie um ihrer selbst willen als Zierde anbringt, wie dies in seinen früheren Werken zuweilen bemerkbar war. Nach dem Schlusse des ersten Stücks verwandelt sich die Tonart plötzlich in D-dur, worin eine Solostimme (*Adagio molto*, $\frac{4}{4}$) in würdiger, schön empfundener Declamation ausführt, wie »der Herr kund that sein Heil den Völkern«; auch hier steht der Wechsel der Harmonien und der Begleitungsfiguren durchaus im Dienste des auszudrückenden Gegenstandes; nur das H-dur (»aller Welt Ende«) ist doch bei dem kurzen Umfang des Stückes etwas zu stark modern gefärbt. Sehr glücklich wird wieder der frohe, jubelnde Ton in dem folgenden Chore getroffen (»Jauchzet dem Herrn«, *Allegro vivace*, G-dur $\frac{6}{4}$), sowohl in den Motiven und der Bewegung, als in vielen einzelnen Zügen; wir erkennen die sicher gestaltende Hand des Künstlers darin, dass er aus dem Thema selbst eine ununterbrochen fortgehende Bewegung, ohne gewaltsame äussere Mittel, sich entwickeln lässt, sowie seinen künstlerischen Takt, wenn er verschiedene glückliche Einzeleffecte (»lobt ihn mit Harfen« u. s. w.) organisch in das Ganze verwebt, ohne dass sie das Interesse in unverhältnissmässiger Weise auf sich zögen. Die Themen selbst sind auch hier keineswegs neu, ungewöhnlich, individuell, sondern in dem Stile, wie wir in dieser Gattung öfters ähnliche gehört haben, ohne dass man jedoch berechtigt wäre, von Anklängen zu reden. Jene Vorzüge der Maasshaltung, des sichern Takts, der Herrschaft über die Mittel, der Fähigkeit für organische Gestaltung und richtigen Ausdruck im Einzelnen zeigt nun ganz besonders der folgende Chor (*Allegro assai e molto con brio*, Es-dur $\frac{4}{4}$, »Das Meer erbrause«), welcher manchem neueren Componisten Anlass gegeben hätte, alle Künste der Malerei und des Orchesters zu entfalten. Die unruhige Erregung ist auch hier so nachdrücklich und eindringlich wiedergegeben, wie man es nur verlangen kann, und doch mit der grössten Einfachheit und Bestimmtheit; zur schnellen Achtelbewegung hören wir ein einfaches Motiv in der Begleitung [Notenbeispiel], durch dessen imitirte Verarbeitung, gegenüber den langen, in mächtigen Accorden vom vollen Chore ausgestossenen Rufen, der Charakter heftiger Bewegung glücklich hervorgebracht wird. Wo der Sinn

der Texteswerte etwas anderes sagt, wie bei den Worten »die Wasserströme frohlocken«, »alle Berge sei'n fröhlich«, da ist der veränderte Charakter durch einfache Züge in den Motiven und in der Begleitung glücklich angedeutet, aber dies wird durch die Wiederholung des Anfangs, durch rein formelle Mittel in das Ganze verwebt, nichts drängt sich mit Aufhebung der Form selbständig in den Vordergrund; das Element des Gewaltigen und des froh Erhobenen ist mit glücklichem künstlerischem Griffe zu einer Einheit zusammengefasst. Im letzten Stücke (Nr. 5, *Moderato non troppo lento*, Es-dur ⁴/₄) intonirt ein Baritonsolo ohne Begleitung die Worte »denn er kommt zu richten« u. s. w. in gewichtvoller Declamation, was dann der ganze Chor wiederholt; in diesem Wechsel werden drei Verse vorgetragen, dann (*poco moto*) mit den ersten Worten ein kurzes Fugato ausgeführt, auf einen nochmaligen Wechsel zwischen Solo und Chor folgt eine kurze Wiederholung des Anfangs (»Singet« u. s. w.), und dann macht eine ausgeführte Fuge auf »*Hallelujah*« den Schluss, mit einem kräftigen, ganz zum Abschluss geeigneten Thema, in dessen Begleitung uns nur die Figur in diesem Zusammenhange nicht recht anmuthen wollte. In dieser Fuge sind auch die alten Künste der Verdoppelung und der Umkehrung des Themas glücklich und gewiss mit guter Wirkung angebracht. Noch einmal wird die Bewegung durch das »Singet« unterbrochen, und dann mit allem Pompe der Schluss vorbereitet, den eine Fermate auf der Dominante von *F* noch anhält — nach welcher, unserer Empfindung nach, das Thema der Fuge nicht noch einmal wiederholt zu werden brauchte; einfache Accorde hätten, meinen wir, hier bedeutender gewirkt.

Wir untersuchen die Frage nicht, in welchem Verhältnisse diese Arbeiten Wüllner's zu dem strengen Kirchenstile sich verhalten. Die Zeiten wechseln, man kann heute nicht schreiben wie Palestrina oder Bach, und unsere Zeit hat auch in dieser Gattung dem Individuum sein Recht gegeben. Wir fragen also nur: wie verhält sich der Componist, mit dem wir uns gerade beschäftigen, zu dem behandelten Texte? und dann erst: welches sind die Muster, denen er sich bei der Behandlung vorzüglich angeschlossen hat? Und hier hatten wir mehrfach Veranlassung, ein besonderes Talent Wüllner's gerade zu dieser Art von Stoffen anzuerkennen. Wüllner erfasst den von ihm gewählten Gegenstand mit Liebe und vollem Verständniss; Anlage und künstlerische Bildung befähigen ihn vollkommen, für seine Auffassung den entsprechenden Ausdruck zu empfinden. Dabei aber ist er weit von blos subjectiver Willkühr entfernt; hat er auch nicht die Nachbildung eines bestimmten Stils im Auge, so ist er doch versenkt in den Geist des Darzustellenden und hat den Sinn jedes einzelnen Wortes wohl erwogen; beide Werke sind von einem ernsten, religiös erhobenen Charakter durchzogen und die Themen, wie ihre Behandlung des Gegenstands vollkommen würdig. Wenn er in letzterer das wärmere, reichere Colorit des modernen Stils häufig anwendet, so wäre es verkehrt, das tadeln zu wollen, und zu verlangen, dass ein producirender Künstler die Zeit und Schule, aus der er hervorgegangen, verleugne. Dürfen wir nur noch kurz die Seite bezeichnen, auf welcher wir die Begrenzung in Wüllner's Schaffen zu erblicken glauben, so ist es die der selbständigen Melodieerfindung. Wir finden seine Themen (abgesehen von den Partien, wo die Declamation fast völlig die Bildung eines selbständigen Themas überwiegt) zwar immer sangbar, klingend, zur Verarbeitung geeignet, und dem Worte nach Accent und innerem Ausdrucke wohl anpassend; aber wir fühlten uns bei denselben nicht durch Neuheit und originelle Eigenthümlichkeit angeregt; wir finden ihn hier in der Ueberlieferung der bestimmten Gattung sich bewegend, über welche er sich nicht eben häufig durch eigenthümliche individuelle Züge erhebt. Diese Gattung aber ist in neuerer Zeit vorzugsweise durch Mendelssohn gepflegt und ihr Charakter bestimmt worden; hier ist also wohl auch das Muster, wie der meisten neueren Compositionen dieser Art, so auch Wüllner's zu suchen, und auch seine Themen erinnern im Ganzen an jenen Meister, unterscheiden sich nur mitunter durch noch grössere Einfachheit von denselben.

Doch möchten wir uns der Vermuthung hingeben, dass, wenn der Componist einmal von der Bearbeitung kleinerer, zum Theil sicher für bestimmte Gelegenheiten componirter Werke sich einem grösseren Objecte, auf welches der ursprüngliche innere Drang und die freie aus seinem ganzen inneren Empfinden hervorgehende Wahl ihn hinleitet, zuwenden werde, die selbständig erfindende Kraft noch eine ganz neue Anregung empfangen würde. Der Zug seiner Empfindung und seines Geschmacks ist in den obigen und manchen früheren Compositionen klar ausgesprochen; der Grundcharakter aller seiner Arbeiten, welche nicht blosse Studien, sondern Erzeugnisse künstlerischer Erregung sind, weisen ihn darauf hin; er beherrscht die Polyphonie, die Mittel des Ausdrucks hat er zu jedem speciellen Zwecke in seiner Gewalt, die besten Muster in seiner Gattung kennt er ohne Zweifel aus vielfachem Studium genau; es käme also nur darauf an, dass ein dazu geeigneter Stoff seine ganze Natur begeistere und was in ihm verborgen liege, hervorziehe. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir unsere Meinung dahin aussprechen, dass die Composition eines Oratoriums sowohl die besten Anlagen und Bildungselemente Wüllner's auf einen Mittelpunkt concentriren, als auch ihm selbst und den Freunden seiner schaffenden Thätigkeit einen Prüfstein für seine Productionskraft darbieten würde.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

B. Gesangs-Musik.

2) Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung.

Ferdinand Möhring. Sechs Motetten nach den Worten der heiligen Schrift für gemischten Chor. Op. 61. Heft 2. Neu-Ruppin, Oehmigke und Riemschneider (Petrenz).

Der Verfasser bezeichnet das Opus als componirt zum Gebrauch für die oberen Chorklassen der Gymnasien, Realschulen und Gesang-Vereine. Wir können diese Bestimmung nur in den ersten zwei Punkten als berechtigt gelten lassen, für welche das Heft sich durch die verhältnissmässige Leichtigkeit der Ausführung und eine gewisse Gesundheit empfiehlt. Für Gesangvereine dürfte es sich desshalb weniger eignen, weil der Ton zu altmodisch, des eigentlich Künstlerischen daran zu wenig ist, um das Interesse solcher Sänger und Hörer zu gewinnen, deren Musikbildung auf einer höheren Stufe steht und die allenfalls an Mendelssohn'sche, Hauptmann'sche und andere Compositionen dieses Genres, oder gar an Bach und Händel herangekommen sind.

Philipp Spitta. Sechs vierstimmige Lieder für gemischten Chor. Op. 1. Göttingen, Spielmeyer.

Einem Op. 1 gegenüber ist man natürlich zu mancherlei Nachsicht genöthigt. Der Verfasser zeigt guten Willen, durch Wahl ernster und schöner Gedichte (von Platen, Lenau, Heine, Reinick und Sturm), sowie durch sinngemässe Betonung Ansprechendes zu produciren; nur haben seine Modulationen und Stimmführungen noch zu viel Dilettantisches und Unfertiges an sich, sein Sinn für Wohlklang und musikalische Logik ist noch zu wenig entwickelt, als dass seine Lieder den Eindruck des Schönen machen könnten. Da es ihm an »Gedanken« nicht zu fehlen scheint, so hoffen wir von späteren Productionen Gelungeneres.

L. Attinger. Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 3. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Drei nette Liedchen, die noch Besseres erwarten lassen, wenn der Autor einmal seine Schwingen erstarkt fühlen, seine Modulationen sicherer und wirksamer gestalten wird.

Eduard Tauwitz. »Wie der Regen auf die Au« (Oser) für Soli und Chor. Op. 72. Prag, Schalek und Wetzlar.

Ein Wechselgesang von 4stimmigem Chor und 5stimmigem Solo; zuletzt treten beide Parteien (auch der Chor 5stimmig) zusammen, und es entsteht ein scheinbar 10stimmiger Satz. In den Chorstellen ist eine Art Choral-Melodie in verschiedenen Stimmen contrapunktisch durchzuführen versucht. Das Ganze ist aber zu aphoristisch, der Satz nicht überall rein und schön; die Wirkung scheint uns sehr problematisch.

Joh. Brahms. Drei geistliche Chöre für Frauenstimmen ohne Begleitung. Op. 37. Leipzig u. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Als canonische Studien sind diese Chöre merkwürdig genug. Das erste Stück *»O bone Jesu«* ist ein kurzer Doppel-Canon in der Gegenbewegung; das zweite *»Adoramus«*, ein vierstimmiger Canon in *modo recto* mit folgender Anordnung der Eintritte: $\bar{a}$, $\bar{e}$, $\bar{d}$, a, zuletzt sich in harmonische Ausrufungen auflösend; das dritte Stück, *»Regina coeli«*, bringt einen Canon in der Gegenbewegung für zwei Solostimmen, in welchen der Chor mit *Alleluja* eingreift, um später ebenfalls in einen 4stimmigen Canon in der Gegenbewegung überzugehen. Die Künstlichkeit ist überraschend; doch scheint uns dabei die wohlklingende Harmonik etwas bei Seite gesetzt, welche die Bedingung ist, um Künstliches als wirklich kunstgemäss erscheinen zu lassen: eine Bedingung, die, bei so erschwerten Umständen, freilich selbst von den grössten Meistern nicht immer erfüllt worden ist.

J. O. Grimm. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 13. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Männergesang aus so feiner Künstlerhand, wie die Grimm's, empfiehlt sich selbst. Die Stücke sind, wie man nach den früheren Sachen des Componisten denken kann, von der gewöhnlichen Liedelei weit entfernt, werden vielleicht eben desshalb nicht so schnellen Eingang finden, dafür aber desto länger nachhalten. Geibel, P. Heyse, Eichendorff und einige ungenannte Dichter haben zu dem Hefte, das wir vorläufig der Beachtung der Musiker und der Männergesangvereine empfohlen haben wollen, sinnige Texte hergegeben.

Cornelius Gurlitt. Die Jahreszeiten, Liedercyklus von Fr. Oser, mit verbindendem Texte von Heinrich Zeise, für vierstimmigen Männerchor. Op. 26. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wir finden die Idee dieses Stücks äusserst seltsam. Ist die verbindende Declamation ohnehin zumeist nur ein nothwendiges (?) Uebel, das den Genuss der Musiken, auf die wir anspielen, mehr stört als hebt, so lag es doch bisher nur dann in der Absicht der Componisten, Declamation mit Musik verbunden als Ganzes hinzustellen, wenn die Musikstücke selbst ausgeführt waren, daher als solche fesselten oder interessirten, und der Text eben wirklich nur ein verbindender war, gleichsam ein Band, das den Zusammenhang der einzelnen Stücke zum Ganzen herstellte, allenfalls die dramatische Begebenheit erzählte, aus welcher die einzelnen in Musik dargestellten Situationen herauswuchsen. Ein solcher Fall liegt in dem Oser'schen Gedichte, welches in seinen Titeln und Texten so deutlich die Absicht des Dichters ausdrückt, dass eine weitere Erklärung oder Vermittelung unnöthig erscheint, gar nicht vor. Dazu kommt, dass der Componist seine einzelnen Stücke (es sind deren zwölf, vor deren jedem declamirt werden soll), mit Ausnahme des letzten so kurz gestaltet hat, dass eine musikalische Wirkung nirgend zu Stande kommen kann; eines derselben enthält nur 6 Takte, andere 18—24 Takte! Es scheint also, der Componist habe seine Wirkung gerade von dem gehofft, was bei dieser Art von Productionen das Störende ist: vom Wechsel zwischen Musik und Declamation. Wir müssten's beklagen, wenn er sich nicht verrechnet hätte. — Das musikalische Urtheil kann an solch ein Werk, das Musik in homöopathischen Kügelchen giebt, gar nicht angelegt werden.

Joseph Schnabel. Morgengesang für vier Männerstimmen. Zweite Auflage. Breslau, Leuckart (Sander).

Das vorliegende Heft ist nur ein Theil von einer Anzahl Werke des älteren Schnabel, welche die Verlagshandlung neuerdings erscheinen lässt. Herzliche Einfachheit ist die grösste Tugend dieses Stücks, das noch mehr gewinnen würde, wenn der allzuhäufige Wechsel von Solostimmen und Chor in Wegfall käme. Grosses musikalisches Interesse dürfte sich an Schnabel nicht mehr knüpfen lassen; doch der unmännlichen Süsslichkeit eines Theils unserer jetzigen Männergesangsliteratur gegenüber verdient dieser Componist immerhin Beachtung.

Berichte.

Stuttgart. = Unsere Abonnementconcerte und Kammersoiréen sind beendigt; die Oper und das Schauspiel können nur durch interessante Gastspiele die nach unsern täglich grüner werdenden Bergen und Thälern ziehenden Menschen noch fesseln. Wir greifen zum Monat März zurück, zu dem Geburtsfeste des Königs. An diesem Tage wurde Lortzing's »Undine«

hier zum ersten Male aufgeführt; Decorationen und Scenerie waren sehr gelungen. Ausser dem dritten Finale der Oper, welches in der That ein gewisser romantischer Reiz umgiebt, der uns an den Componisten des Czaar und Zimmermann, der beiden Schützen u. s. f. noch fremd war, konnte die hausbackene, spiessbürgerliche Musik schliesslich doch keine Sympathien gewinnen. Der erste bedeutende Gast, welcher für die erkrankte Frau Marlow noch heute bei uns weilt, war das Frl. Tipka von Wien; sie entfaltete als Königin der Nacht, Lucia, Nachtwandlerin, Königin in den Hugenotten, Isabella in Robert ihre bedeutende, wenn auch nicht immer ganz saubere Coloratur; letztere aber kann den vergangenen frischen, jugendlichen Reiz der Stimme, und eine total unverständliche Aussprache nicht ersetzen. Von sonstigen Gästen führen wir an: Frl. Schönfeld von Hannover, Frl. Norden von Wiesbaden, Herr Chandon (Bassist). Fräul. Klettner, unsere beliebte Soubrette, ist nun der Hofbühne lebenslänglich gewonnen durch einen sehr vortheilhaften Contract, den sie übrigens unserer Ansicht nach erst hätte verdienen müssen, so sehr wir auch ihre Vorzüge zu schätzen wissen. — Die vier letzten Abonnementconcerte fassten in sich: eine dem König Karl von Würtemberg gewidmete Festouvertüre von Raff, die öfters gehört und vielleicht mit einem wohlthätigen Striche versehen mehr Erfolg haben wird, als dies bei der einmaligen Aufführung der Fall war. Ferner die Musik zum Sommernachtstraum, Beethoven's Cmoll-Symphonie, Nachtgesang von Schubert und Goldmark's Ouvertüre zu Sakuntala. Die beiden Oratorien von Haydn: die Schöpfung und die Jahreszeiten mit Verstärkung des kgl. Singchors durch den classischen Kirchenverein bildeten den Schluss der Concerte. Wegen allgemeiner Erkrankung unserer ersten Sängerinnen mussten die beiden weiblichen Hauptsolopartien durch Gäste ersetzt werden; bei dieser Veranlassung lernten wir in Frl. Hentz von Mannheim, mehr aber noch in Frau Peschka-Leithner von Darmstadt, eine mit edlen Stimmmitteln versehene, tüchtig geschulte Sängerin kennen.

Ueberblicken wir den Cyklus der Opern und Concerte von diesem Winterhalbjahr, so können wir der musikalischen Leitung des hiesigen Instituts, dem Herrn Carl Eckert, auf's Neue wieder nicht genug danken für die Befreiung aus langjährigen verknöcherten Zuständen, für den frischen Luftstrom, welchen er den, allen Erscheinungen der Neuzeit engherzig verschlossenen Räumen unseres musikalischen Treibens erschloss. Auch dem verderblichen Geschmacke unserer von falschem Beifalle verwöhnten Sänger hat er schon wesentlich gesteuert; wenn unser Publicum durch wirklich gebildete Sänger und Sängerinnen einmal zur Erkenntniss kommt, was eigentlich Gesangskunst bedeutet, dann wird es mit Beschämung auf jene Zeit zurückblicken, wo es die grösste Befriedigung seines Geschmacks empfand, wenn ein Sannheim (dessen Vorzüge als Natursänger wir nicht verkleinern wollen) oder Frau Marlow im Troubadour, Rigoletto und sonstigen Schreiopern an die Lampen vorstürzten, den viertaktigen in einen fünftaktigen Rhythmus verwandelnd nun ihr hohes *B* oder *C* herausbrüllten, dass die vor den Thüren eingeschlafenen Billetabnehmer erwachten! Dass diese Erkenntniss bald eintreten möge, ist Herrn Eckert's ernstliches Bestreben; allein wie Alle, welche veraltete und verschleppte Verhältnisse reformiren, sich Feinde erwerben, so fehlt es auch Herrn Eckert nicht daran. Er möge sich aber nicht beirren lassen auf diesem Wege der heilsamen Reorganisation fortzuschreiten, trotz dem Bellen unserer kritischen Kläffer, unbekümmert um die Einwendungen geschmackloser Musiker, welchen er noch viel zu viel Concessionen machte, da er es bei einem Oratorium von Haydn nicht bewenden liess. Wie viele Schulden haben wir nicht an Schumann, Brahms, Gade, Hiller u. s. w. abzutragen!

Von den letzten Kammersoiréen erwähnen wir: zwei Compositionen von Rubinstein, ein Clavierquartett und eine Violinsonate; für diese beide Werke gilt das Gleiche, was wir oben bei Erwähnung der Raff'schen Ouvertüre gesagt haben: öfters hören und einige peinliche Längen verkürzen, und das Publicum wird gerechter urtheilen. Eine Barcarole und ein Scherzo von Spohr (Herr Singer), zwei hübsche Pièces von Jos. Huber für Violoncell, gespielt von H. Goltermann, ein Nocturne von Chopin, Edur-Polonaise von Liszt durch Herrn Pruckner; Dmoll-Quartett von Schubert, Trio von Hummel und Septett dieses Meisters, Beethoven's Septett, Quintett von Mendelssohn. Noch sei nicht vergessen die Chaconne für Violine von Seb. Bach (Herr Bennewitz). Friedrich Raumer sagt einmal in einem Briefe: »Bach's gänzliche Abgeschiedenheit von der ganzen übrigen musikalischen Walt wird mir immer klarer, man muss ihn lieben oder abgeschmackt finden, denn seine Einwirkung ist so ganz verschieden von der gewöhnlichen.« Abgeschmackt nun hätte er diesmal auch seinen begeistertsten Verehrern erscheinen müssen. Wir erkennen an Herrn Bennewitz gern die Vorzüge seines grazlösen, salonmässigen Spiels, aber derartigen Compositionen ist er ein für allemal nicht gewachsen, abgesehen davon, dass sein überaus zarter Ton für Alles eher passt, als für ein Werk des alten Bach; so drückte sein Vortrag bei gänzlichem Mangel an Stil diese Chaconne zur langweiligsten Etüde herab. Auch seine Wahl des Dittersdorf'schen Quartetts (ein schwacher Abklatsch von Haydn) war keine glückliche zu nennen. Wir rathen überhaupt Hrn. Bennewitz, sein Feld nicht zu überschreiten, und Alles, was darüber hinausliegt, seinem ungleich grösseren Collegen, Hrn. Singer, bescheiden zu überlassen. Und was sollen wir zu dem neuen Quartett des Herrn Abert, dem Componisten des schnell bekannt gewordenen Columbus sagen? Die Herren bleiben bei all dem Reichthum ihrer Instrumentalkünste doch meistens sehr arm.

Ich bin so gar ein armer Mann,
Es fällt mir nichts mehr ein,
Ich möchte, ach! nur einmal noch
Recht guter Gedanken sein.

Diese geringe, aber hier nicht unpassende Variante des Uhland'schen Liedes summte ein boshafter Freund dem Berichterstatter nach Beendigung des Quartetts in die Ohren. Nun vielleicht wird ihm obiger Wunsch nicht, wie im Uhland'schen Gedicht, erst im Himmel gewährt, und es soll uns freuen, wenn wir über seine neueste Oper, welche, wie wir hören, gegenwärtig vorbereitet wird, Günstigeres berichten können. Wenn wir die Kammersoiréen der letzten Jahre mit den früheren vergleichen, so müssen wir Aehnliches, was wir bei Besprechung der Abonnementsconcerte und der Oper über Herrn Eckert's Thätigkeit ausgesprochen haben, hier auf die Herren Singer, Goltermann, Krumbholz, Speidel und Pruckner übertragen; besonders durch Herrn Ed. Singer's Rührigkeit und umfassende Kenntniss der Kammerliteratur wurden wir mit Compositionen bekannt gemacht (wir führen nur die Namen Schubert, Schumann, Gade, Volkmann, Naumann, Hiller, die späteren Quartette Beethoven's an), die uns mehr oder minder völlig fremd waren. So geschah es, dass Stuttgart, dessen Kunstleben nicht mit Unrecht besonders von dem vorangeschrittenen Norden so lange über die Achsel angesehen wurde, sich durch das Zusammenwirken solcher Kräfte zu einer Höhe erhoben hat, die dem Musiker jeder Richtung und Farbe nothwendig Achtung abgewinnen muss.

Nachrichten.

London. Die Concerte im Krystallpalast brachten u. A.: Mendelssohn's italienische Symphonie, Schumann's düster prächtige Manfred-Ouvertüre, Beethoven's 3. Concert, welches Miss Zimmermann so gut vortrug, dass sie sich ihre mit dem Charakter der Com-

position unverträgliche Cadenzen-Einlage wohl hätte sparen können; ferner: Haydn's Symphonie *»La Reine de France«*, Beethoven's Chor-Phantasie (Mad. Goddard), Sullivan's neue Symphonie, Mendelssohn's Ouvertüre in C für Harmoniemusik (Doberan 1824), für volles Orchester eingerichtet von Eberwein, wonach vom Stile Mendelssohn's schlechterdings nichts mehr zu hören war. Als Hauptwerk erschien dann Beethoven's Neunte, mit verstärktem Orchester und Chor, das Soloquartett mit Mad. Parepa und englischen Sängern. Im letztstattgehabten Concerte gab man Beethoven's C moll-Symphonie und die Ouvertüren Così fan tutte und Tannhäuser; Santley sang die Arie des Riesen Polyphem aus Händel's »Acis und Galathea«, Mad. Parepa Beethoven's *»Ah, perfido«*, Herr Reichardt *»Un' aura amorosa«* aus Così fan tutte. Von Chopin's C moll-Concert wurden die zwei letzten Sätze durch Dannreuther vorzüglich ausgeführt. — Die *Musical Union* unter Elle gab in einer Matinee: zwei Quartette von Haydn und Mozart (Auer, Ries, Goffrie und Piatti), Beethoven's Trio in D Op. 70 und verschiedene Clavierstücke. Auer und der Pianist Diemer excellirten als *»Artistes de la première force«*. — Die *New Philharmonic Concerts* unter Prof. Wylde brachten in ihrem ersten Concert ein reiches Programm zur Ausführung: Schumann's Symphonie in Es, Mendelssohn's italienische Symphonie, Weber's F moll-Concert für die Clarinette, die Ouvertüren »Struensee« und *»Man of Prometheus«*, die Arien *»Voi che sapete«*, *»Non più andrai«* aus Figaro, *»Una voce«* aus Barbier, *»Vanne mi disete«* aus Robert und *»Jours de mon enfance«* von Herold, gesungen von den Damen Lemmens-Sherrington, Demeric-Lablache und Signor Bossi. — Ein *Monday Popular-Concert* zum Benefiz für Ch. Hallé brachte: Cherubini's Streichquartett in Es, Schubert's Clavier-Sonate in A-moll (mit Beifall aufgenommen), Beethoven's Sonate für Clavier und Cello Op. 69, Trio in C von Haydn; Frl. Bettelheim besorgte den Gesang.

H a m b u r g. (Fortsetzung.) 5) Concert der unter Leitung des Hrn. Armbrust stehenden Bach-Gesellschaft am 13. März in der Petri-Kirche. Cantate »Gottes Zeit« und Arie (Frl. Hausen aus Berlin) aus Bach's »Matthaus-Passion«. Sieben Worte von H. Schütz und *Stabat mater* von Astorga. Dies Concert steht in Hinblick auf die durchaus vortreffliche Ausführung mit obenan. — Herr v. Dommer hatte das Publicum durch einen biographischen Aufsatz im Correspondenten auf H. Schütz' Werke, die leider hier zu wenig zu Gehör gelangen, besonders aufmerksam gemacht. — Den hier angeführten grösseren Vocal-Aufführungen schliessen sich die zwei letzten Concerte des unter Herrn Voigt stehenden Cäcilien-Vereins im Januar und April an, in denen kleinere Vocal-Werke neuer wie alter Meister, wie Zigeunerleben von Schumann, Compositionen von Lotti, Corsi, Bach, Michael Haydn etc. in vorzüglicher Weise zur Aufführung gelangten. Im a c a p e l l a-Gesang leistet der Cäcilien-Verein gewiss mit das Grösste, was wir gegenwärtig in Deutschland haben. — Ich komme jetzt zu den Concerten des unter Stockhausen stehenden philharmonischen Vereins, deren vom Januar an zwei Extra-Concerte und vier im Abonnement stattfanden. Januar-Concert. Mozart's Jupiter-Symphonie, Beethoven's Coriolan-Ouvertüre, E moll-Concert von Spohr, A moll-Phantasie von Schumann, vorgetragen von Joachim; Arie des Leporello aus »Don Juan« und Lieder von Rubinstein, Mendelssohn und Brahms, gesungen von Stockhausen. Februar-Concert: Genoveva-Ouvertüre von Schumann, A moll-Symphonie von Mendelssohn. Gesang: Fräul. von Edelsberg aus Berlin, Cello-Vorträge von Herrn Steffens aus Petersburg. März-Concert: Symphonie in D von Haydn, Canonische Suite von Grimm, Belagerungs-Ouvertüre von Rossini, Violin-Soli des Herrn Wilhelmi und Beethoven's Liederkreis »An die ferne Geliebte« von Stockhausen vorgetragen. April-Concert: Ouvertüre Meeresstille von Mendelssohn, Symphonie C-moll von Beethoven, Claviervorträge des Hrn. Carl Tausig aus Berlin und Gesang der Frau Pessy-Cornet. — Die zwei extra philharmonischen Concerte fanden statt am 1. Febr. und am 24. April. Im Februar-Extra-Concert sang Stockhausen schottische Lieder von Beethoven und Herr v. Holten, unser erster hiesiger Pianist, spielte Chopin's F moll-Concert, das hier lange nicht zu Gehör gekommen war. Beethoven's A dur-Symphonie und Gade's Hamlet-Ouvertüre wurden wacker vom Orchester executirt. Im zweiten Extra-Concert spielte Tausig ein grässliches Stück von Liszt über ein Thema von Beethoven aus den Ruinen von Athen; Liszt nennt dasselbe »Capriccio«. Unser Kunstgeschmack ist glücklicher Weise so weit gediehen, dass unser Publicum, ja selbst die Masse, an solch affrösem Zeuge keinen Gefallen findet. Die von Herrn Tausig zugegebene As dur-Polonaise von Chopin spielte er zu schnell, sein Anschlag hat gar oft etwas Hartes, hierzu kommt noch zu viel Pedal-Gebrauch. Die Technik ist ungeheuer und wird Herr Tausig darin schwerlich seinen Meister finden. — Die andern Vorträge dieses Concerts bestanden aus Stücken der Sommernachtstraum-Musik und der rheinischen Symphonie von Schumann. (Schluss folgt.)

Der Oratorien-Verein in E s s l i n g e n gab am 17. April eine Aufführung, in welcher eine vierhändige F moll-Phantasie für Clavier von Mozart, dann ein Terzett aus Astorga's *Stabat mater* und endlich Haydn's »Sieben Worte« zu Gehör kamen.

Das D ü s s e l d o r f e r M u s i k f e s t ist trotz der schweren, auf allen Gemüthern wie ein Alp lastenden Zeiten befriedigend ausgefallen. Nur an den Chören merkte man den Einfluss jener Umstände, da sie weniger zahlreich und auch weniger sicher erschienen. Unter den Solisten machte ausser der Frau Lind-Goldschmidt, Herrn Stockhausen und Frau Schumann, sich auch Frau Julienne Finsch aus Leipzig bemerklich und verdiente den grossen Beifall für ihre Leistung (in Paradies und Peri — Jungfrau) um so mehr, als sie, als Zuhörerin in Düsseldorf angekommen, sogleich statt der abtelegraphirenden Miss Parepa einzutreten sich bereitwillig finden liess. (Das ganze Programm theilen wir in folgender Nummer mit, hoffen auch einen näheren Bericht über das Fest bringen zu können. D. Red.)

Wie aus H a n n o v e r gemeldet wird, hätte J o a c h i m daselbst seine frühere Stellung wieder eingenommen, indem er jede günstigere Bedingung entschieden ablehnte. Dieses Resultat soll dem König persönlich zu danken sein.

Zum Director des Wiener Männergesang-Vereins wurde, nach Niederlegung dieser Stelle von Seite des jetzigen Hofcapellmeisters Joh. Herbeck, Herr W e i n w u r m, bisher Chormeister des academischen Gesangvereins, erwählt.

B e e t h o v e n ' s Clavier, das sich zuletzt zu Klausenburg in Siebenbürgen befand, ist von dem jetzigen Besitzer, Herrn Samuel Gyulai daselbst, zum Verkauf ausgeboten worden.

Die Nachricht von O l e B u l l ' s Tod soll falsch gewesen sein.

Von Herrn A. W. T h a y e r in Triest erhielten wir folgende Zuschrift: »Ich höre eben, dass kürzlich ein neues lithographirtes Portrait Beethoven's von Kriehuber, nach einem im Besitz der Familie Beethoven's befindlichen Oelbilde, bei Artaria in Wien erschienen ist. Das Original ist jenes Kniestück, von dem Schindler schreibt (1. Band, Seite 287, 1. Ausgabe), ohne jedoch etwas über den Ursprung zu wissen. Da ich so glücklich war, mit dem Maler einige Wochen vor seinem Tode bekannt zu werden, und da ich mit ihm über den Gegenstand gesprochen habe, so bin ich im Stande, einige Details mitzutheilen. Der verstorbene Secretär M ä h l e r, aus Coblenz gebürtig, kam im Herbst 1803 nach Wien und wurde bei Beethoven als Rheinländer durch Stephan von Breuning eingeführt. Der junge Mähler war in seinen Mussestunden Poet, Musiker, Componist und Maler; von ihm rühren die Originale vieler Portraits von Wiener Componisten her, die im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde daselbst sind. Das erwähnte Portrait wurde nicht früher als 1805 und nicht später als 1807 gemalt. Das bestimmte Datum konnte Mähler nach so langer Zeit nicht mehr angeben. Ich besitze mehrere Copien von Briefen Beethoven's an diesen Mähler; in einem derselben wird dieses Portrait erwähnt. Von demselben Herrn wurde Beethoven noch einmal, 1817, gemalt; dieses Bild wurde nach Mähler's Tod von Prof. Karajan in Wien angekauft und befindet sich noch in dessen Besitz.

L e i p z i g. Ueber die in der letzten Nummer erwähnte O r g e l - p r ü f u n g d e s C o n s e r v a t o r i u m s, deren Programm wir dort mittheilten, die wir aber Unwohlseins halber nicht besuchen konnten, verlautet von verlässlicher Seite, dass die Ausführung dem prächtigen Programm in überraschender Weise entsprochen habe. Man konnte sich eines solchen Resultats bei der ausgezeichneten Tüchtigkeit der hierfür bestellten Lehrer, Herren Papperitz und Richter, wohl versehen; dennoch scheint hier gegen die Vorjahre ein bedeutender Fortschritt vorzuliegen.

Miscellen.

Aeusserungen Dr. M. Luther's über Musik.

Auch dass ich nicht der Meinung bin, dass durchs Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden, wie etliche Abergeistliche fürgeben, sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musika gerne sehen im Dienste dess, der sie gegeben und geschaffen hat.

Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musika; der ist der Satan sehr feind.

Musika ist der besten Künste eine; die Noten machen den Text lebendig, sie verjagen den Geist der Traurigkeit, wie man am König Saul siehet.

Musika ist die beste Labsal einem betrübten Menschen; dadurch das Herz wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird.

Singen ist die beste Kunst und Uebung. Sänger sind auch nicht sorgfältig, sondern fröhlich und schlagen die Sorgen mit Singen aus und hinweg.

ANZEIGER.

[94] **Empfehlenswerthe Männergesänge**
mit und ohne Begleitung
aus dem Verlage von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Anger, L., Op. 11. **5 Lieder.** Partitur und Stimmen 1 Thlr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.
Nr. 1. Sommernacht: »Der laute Tag ist fortgezogen«. Nr. 2. Aus Jucundo: »O Lust, o Lust, vom Berg ein Lied in's Land hinab zu singen«. Nr. 3. Mitternacht: »Die Blumen glüh'n im Mondenlicht«. Nr. 4. Das schönste Auge, das ich weiss. Nr. 5. Morgengedanken: »Horch! wie ein Echo jenes mächt'gen Werde«.

Becker, V. E., Op. 34. **3 Gesänge.** Nr. 1. Part. u. Stim. 20 Ngr. Nr. 2. 3. Part. u. Stim. à 17½ Ngr. Stim. einz. à 2½ Ngr.
Nr. 1. Frühlingsmorgendämmerung: »Noch liegt die Welt im stillen Traum«. Nr. 2. Sonntagsfeier auf dem Berge: »Auf den Bergen glüht das Leben«. Nr. 3. Frühlingsgruss: »Wie nun mit Blüh'n und Düften«.

Gotthard, J. P., Op. 39. **Ave Maria** f. Tenor-Solo und Männerchor m. Begl. d. Orgel. Part. u. Stim. 15 Ngr. Stim. einz. à 1½ Ngr.

Häser, W., Op. 47. **3 Lieder.** Part. u. Stim. 27½ Ngr. Stim. einzeln à 5 Ngr.
Nr. 1. Jugendglück: »Was geblüht in Jugendstunden«. Nr. 2. »Drum! drum! drum! Wahre Lieb' ist stumm!« Nr. 3. Soldatenwunsch: »Schlaf wohl, mein Kamerade«.

Henkel, H., Op. 23. **6 Gesänge.** Part. u. Stim. 1½ Thlr. Stimmen einzeln à 7½ Ngr.
Nr. 1. Bundeslied: »Wein und Lied Herz und Sinn zum Schönen zieht«. Nr. 2. Trinklied: »Ein Leben wie im Paradies«. Nr. 3. Vaterlandslied: »Kennt ihr das Land, so wunderschön«. Nr. 4. Schlemmerlied: »Trinke nie ein Glas zu wenig«. Nr. 5. Ein Sogel: »Es steht ein Haus am Strande«. Nr. 5. Liebe und Freude: »Es tönen die Lieder der Liebe und Lust«.

Hiller, F., Op. 112. **Der 93. Psalm** für Männerchor u. Orchester. Clav.-Ausz. 2 Thlr. Chorstim. à 10 Ngr. Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Kalliwoda, J. W., Op. 241. **5 Gesänge.** Part. und Stim. 1 Thlr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.
Nr. 1. Deutscher Männer Festgesang: »Lass schallen deutscher Männerchor«. Nr. 2. Mondnacht: »Es war als hätt' der Himmel«. Nr. 3. Griechisches Trinklied: »O, du des Bechers süsse Gewalt«. Nr. 4. Vergiss nicht mein: »Wenn ein Vöglein ich wär'«. Nr. 5. Liebeskummer: »Schätzchen, was hab' ich dir Leid's gethan«.

Kronach, Em., Op. 5. **Der 96. Psalm:** »Singet dem Herrn ein neues Lied«, für Männerst. u. Orch. Clav.-Ausz. 2 Thlr. 25 Ngr. Singstim. einz. à 10 Ngr. Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Kücken, Fr., Op. 77. **Turner-Trinklied:** »Schenkt ein! Was braucht der Mensch zum Glücklichsein?« Part. u. Stim. 1 Thlr. Stimmen einzeln à 3½ Ngr.

Kuntze, C., Op. 102. **Soldatenliebe:** »Soldaten marschiren zum Thore herein«. Part. u. Stim. 20 Ngr. Stim. einz. à 2½ Ngr.

—— Op. 103. **Paulinzelle:** »In friedlich stillen Waldeshallen«. Part. u. Stim. 1 Thlr. Stim. einz. à 3½ Ngr.

Mangold, C. A., Op. 60. **6 Gesänge.** Part. u. Stim. 1 Thlr. 22½ Ngr. Stim. einz. à 3½ Ngr.
Nr. 1. Morgenwanderung: »Wer recht in Freuden wandern will«. Nr. 2. Sängerwonne: »Wenn kaum der Alte im düstern Gewand«. Nr. 3. Mein Vaterland: »Treue Liebe bis zum Grabe«. Nr. 4. Frühlingsaugen: »Wenn im Lenz der blaue Himmel«. Nr. 5. Trinklied: »Füllt noch einmal die Becher!« Nr. 6. Novemberwetter: »Es deckt den Himmel, weit und breit«.

Ortner, A., Op. 12. **3 geistl. Gesänge** f. 3 weibl. od. 3 Männerstimmen m. willk. Begl. v. Orgel od. Physh. od. Pfte. Part. und Stim. 1 Thlr. 5 Ngr. Stim. einz. à 5 Ngr.
Nr. 1. Ave Maria. Nr. 2. Psalm: »Felix namque es«. (»Selig thronest du«.) Nr. 3. Hymnus: »Lingua mea dic trophaea«. (»Siegeslieder tönen nieder«.)

Rabe, G., Vorüber! »O darum ist der Lenz so schön«. Partitur u. Stimmen 15 Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

Rommel, Ed., Op. 5. **6 Lieder.** Part. u. Stim. 1 Thlr. 5 Ngr. Stim. einz. à 6¼ Ngr.
Nr. 1. Sängerfahrt: »Mit lust'gen Kameraden«. Nr. 2. »Ob ich dich liebe fragst du mich«. Nr. 3. Wanderlied: »Wanderzeit, frohe Zeit«. Nr. 4. »Wenn du die Rose wär'st, mein Lieb«. Nr. 5. Frühlingslied: »Was ist das für ein Klagen«. Nr. 6. Des Trinkers Kammerad: »Herr Wirth, schafft mir den Kerl hinaus«.

Schäffer, Aug., Op. 104 Nr. 2. **Deutsches Bannerlied:** »Erhebt euch rings, ihr deutschen Lande«. Part. u. Stim. 17½ Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

Schletterer, H. M., Op. 2. **Ostermorgen:** »Die Lerche stieg am Ostermorgen« für 8stim. Männerchor m. willk. Begl. v. Blasinstr. Part. u. Stim. compl. 1 Thlr. 15 Ngr. Orch.-Part. einz. 12½ Ngr. Gesangs-Part. einz. 15 Ngr. Singst. einz. à 2½ Ngr.

—— Op. 4. **Thürmerlied:** »Wachet auf! ruft euch die Stimme« (Chor und Soli) mit Begl. v. Blasinstr. Clav.-Ausz. u. Singstim. 2 Thlr. Singstim. einz. à 5 Ngr. Part. u. Orchesterstim. sind in Abschrift zu beziehen.

Scholz, B., Op. 12. **Vier Chöre.** Part. u. Stim. 1 Thlr. 5 Ngr. Stim. einz. à 6¼ Ngr.
Nr. 1. Lied der Städte: »Ihr Bürger auf von nah und fern«. Nr. 2. »Das Glas in der Rechten«. Nr. 3. »Wie die jungen Blüthen leise träumen«. Nr. 4. Röslein im Wald: »Irgend und irgend im Wald«.

Schumann, Rob., Op. 137. **Jagdlieder.** 5 Gesänge aus Laube's Jagdbrevier (m. 4 Hörnern ad lib.). [Nr. 2 d. nachgel. Werke.] Part. u. Stim. 2 Thlr. 5 Ngr. Singstim. einz. à 7½ Ngr. Hornstim. einz. à 5 Ngr.
Nr. 1. Zur hohen Jagd: »Frisch auf zum fröhlichen Jagen«. Nr. 2. »Habet Acht!« Nr. 3. Jagdmorgen: »O frischer Morgen, frischer Muth«. Nr. 4. Frühe: »Früh steht der Jäger auf«. Nr. 5. Bei der Flasche: »Wo giebt es wohl noch Jägerei«.

—— Op. 143. **Das Glück von Edenhall.** Ballade nach *Uhland*, bearb. v. *Hasenclever*, Soli u. Chor, m. Begl. d. Orch. Part. 3 Thlr. 15 Ngr. Clav.-Ausz. 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstim. 4 Thlr. 10 Ngr. Singstim. cpl. 25 Ngr.

Seiffert, C. F., Op. 16. **Vier Gesänge.** Part. u. Stim. 25 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.
Nr. 1. Lied und Gesang: »Was schallt daher wie Sturmgebraus«. Nr. 2. Abendruhe: »Abend ist's, mit leisen Düften«. Nr. 3. Sonntags am Rhein: »Des Sonntags in der Morgenstund'«. Nr. 4. Freiheit: »Freiheit so die Flügel schwingt«.

Tauwitz, Ed., Op. 16. **3 Gedichte.** Nr. 1. Part. u. Stim. 17½ Ngr. Stim. einz. à 2½ Ngr. Nr. 2. Part. u. Stim. 17½ Ngr. Stim. einz. à 2½ Ngr. Nr. 3. Part. u. Stim. 10 Ngr. Stim. einz. à 1½ Ngr.
Nr. 1. Heimathlied: »Und so lang' ich noch jauchz'«. Nr. 2. »Gottwillkommen, liebe Sonne«. Nr. 3. Waldlied: »O Wald, wie ewig schön bist du!«

Walter, Aug., Op. 18. **Lustige Musikanten:** »Der Wald, der Wald, dass Gott ihn grün erhalt'«, m. willk. Begl. v. 4 Hörnern. Part. u. Stim. compl. 1 Thl. 20 Ngr. Chorstim. einz. à 5 Ngr.

---

[95] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

SONATEN
für das Pianoforte
von
W. A. MOZART.
Complet. Nr. 1—17.
Neue sorgfältig revidirte Ausgabe.
Brochirt in 1 Band, in elegantem Umschlag
Preis 3 Thlr. netto.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 13. Juni 1866. **Nr. 24.** I. Jahrgang.

Ueber Dr. Franz Lorenz' Broschüre:

Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner.

(Breslau, Leuckart. (Sander.) 1866. VIII und 96 Seiten.)

Δ Diese Abhandlung ist eine Tendenzschrift im guten Sinne des Wortes; der Verfasser, von Pietät gegen die grossen Männer der goldenen Zeit deutscher Tonkunst erfüllt, kann es nicht ertragen, dass eine moderne Partei von Ultra-Kirchlichen unter Katholiken und Protestanten die Leistungen jener Männer auf dem Gebiete kirchlicher Musik geringschätzt, sie für weltlich, für leichtsinnig und frivol erklärt, weil sie ein Kyrie, ein Gloria in anderem Stil componirt haben, als Palestrina. Wir wissen nicht nur diese Pietät vollkommen zu würdigen, die jedenfalls edler ist, als das uns Deutschen nur allzu geläufige Mäkeln und Norgeln an allem Einheimischen, auch wenn es noch so gross und trefflich ist, sondern wir finden auch sachlich in den Aeusserungen des Verfassers viel Wahres und Treffendes und haben nur das Eine zu bedauern, dass er seine Gedanken und Beweise in allzu wenig logischer Ordnung vorbringt; denn wenn er auch die wenigstens einen Fortschritt, wenn auch mit einem Sprunge, darstellende Eintheilung macht: 1. Von der Kunst überhaupt; 2. Von der österreichischen Kirchenmusik; 3. Von den Gegnern der österreichischen Kirchenmusik und ihren Einwürfen; 4. Von der möglichen und unmöglichen Reform der Kirchenmusik: so bringt er doch in der Ausführung Verschiedenes, was erst unter Ziffer 3 gehört, schon vorher zur Sprache; es sind ebenso auch die Gegengründe, die er gegen die Angreifer ins Feld führt, nicht in solcher Schlachtordnung aufgeführt, dass sie ihre gehörige Wirkung thun; wir finden sie verzettelt. Desshalb nehmen wir uns hier die Freiheit, das Zusammengehörige auch zusammenzustellen. Die Klage lautet auf Unkirchlichkeit der österreichischen Kirchenmusik; dass auch das Privatleben der Musiker noch mit hereingezogen wurde, war jedenfalls ein unedles Mittel, um dadurch die Künstler als Künstler herabzusetzen, selbst abgesehen davon, wie vieles der Art sich als Klatsch ansetzt und forterhält, der vor dem Forum der Geschichte mehr oder weniger in Nichts zergeht. Was hat aber unser Autor den Klägern (wie namentlich Thibaut, Marx und einem Cölner Pfarrer Stein) entgegenzusetzen?

Wenn S. 44 gesagt wird, da überhaupt nichts in der Welt, auch die Confessionen selbst nicht vollkommen seien, so müsse man bei Meistern, die sonst so viel Herrliches geschaffen, ein Auge zudrücken, wenn an einem oder dem andern Punkte auch bei ihnen Unvollkommenes zu Tage trete: so ist das freilich kein schlagendes Argument; das eben behaupten ja die Gegner, dass es an diesem Punkte, an der kirchlichen Seite der Werke jener Meister, schlechte Stellen gebe; und wenn man auch in Bezug auf die persönliche Verehrung der Männer ganz wohl über ihre schwächeren Producte hinwegsehen kann, so hat doch jede Kritik, jede wissenschaftliche Beleuchtung nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, ihre Augen nicht zuzudrücken, sondern dieselben aufzuthun und dann zu sagen, was wahr ist. — Wenn ferner S. 49—51 dargethan wird, dass Thibaut, dass der protestantische Norden die österreichische Kirchenmusik nur höchst mangelhaft kenne, indem z. B. Thibaut in seiner 700 Werke umfassenden Sammlung von Kirchenwerken kaum ein Dutzend besessen habe, die österreichischen Ursprungs seien, z. B. von Fux ein einzelnes Kyrie, von Joseph und Michael Haydn keine einzige Messe, von Albrechtsberger, Stadler und andern ältern Meistern gar nichts: so ist das allerdings ein Fehler, der den Gegnern die Berechtigung nimmt, über die österreichische Kirchenmusik in Bausch und Bogen den Stab zu brechen, die sie doch so wenig kennen; aber es ist ohne Belang für ihr Urtheil über diejenigen Meister und Werke, die sie kennen, also gerade über die auf dem Titel genannten. — Nach S. 64 hat Pfarrer Stein die Berufung auf Psalmstellen, in welchen zum Lobe Gottes mit Pauken und Trompeten aufgefordert wird, zu Gunsten dieser Instrumente dadurch zu entkräften gesucht, dass er als Erklärung der besten Kirchenväter anführt, es sei dies gar nicht buchstäblich, sondern allegorisch zu verstehen.

Allerdings hat es fromme Väter gegeben, die das Pauken nicht als etwas Musikalisches, sondern von den Schlägen verstanden, mit denen ein rechter Ascet sein eigenes Fleisch, seinen alten Adam züchtige. Solchen Unsinn — der königliche Psalmensänger wenigstens hat solches ascetische Pauken nicht im Brauch gehabt — sollte heutzutage auch ein Pfarrer im heiligen Cöln nicht mehr zu Hülfe rufen; allein wenn auch damals Feste und Processionen mit Pauken und Trompeten gefeiert wurden, so folgt daraus noch nicht, dass sie auch zu einer Messe oder einem Requiem taugen, welche beiden Musikgattungen weder David noch Salomo, auch Petrus und Paulus noch nicht gekannt haben. — Seite 36—38 bezeichnet der Verfasser den Text der Messe als unmusikalisch; wir geben dies wenigstens in Bezug auf das Credo zu, wo dogmatisch-zugespitzte Begriffe in schlechtem Latein vorkommen, wie sie wohl in eine unter viel theologischem Hader entstandene Bekenntnissformel passen, aber nicht zur Musik; die heiligen Väter, die zu Nicäa im Jahre 325 den Sohn Gottes als *genitum, non factum, consubstantialem Patri* proclamirten, haben damit der Arianischen Ketzerei einen Damm setzen wollen, es ist ihnen aber nicht eingefallen, derlei Dinge singen zu wollen. Aber für den Zweck unseres Verfassers ist auch das nicht von Belang, da ja doch andere Componisten auch dieselben Worte zu betonen hatten, und da von den übrigen Theilen des Messtextes und noch mehr des Requiemtextes nicht gesagt werden kann, sie seien schlechthin der Musik widerstrebend; theilweise sind sie vielmehr sehr musikalisch. — Wenn der Verfasser S. 16 behauptet, gerade die Heroen der Kunst hätten sich zu allen Zeiten besonders zum religiösen Gebiet hingezogen gefühlt: so ist dies schwerlich zu beweisen; warum hat Mozart nach 1780 nichts mehr Kirchliches geschrieben, als das freilich herrliche *Ave verum*, welches aber eine Gelegenheits-Composition war, und am Rande seines eigenen Grabes sein Requiem? Und wie stimmte obige These mit der viel wahreren, auch auf andern Kunstgebieten, z. B. der Poesie richtigen Behauptung S. 8: »Die Leistungen der grossen Meister nehmen auf religiösem Gebiet in dem Maasse ab, in dem sich die goldenen Epochen der Kunst der Gegenwart nähern?« — Endlich müssen wir den Satz S. 17: Die Wiener Meister haben Kirchenmusik in schönem Stile, Palestrina dagegen in erhabenem Stil geschrieben, einfach darum beanstanden, weil schön und erhaben keine sich ausschliessenden Begriffe sind, sondern das Erhabene nur eine Gattung des Schönen ist.

Das alles sind also Aeusserungen und Argumente, die der Herr Verfasser in einer etwaigen zweiten Auflage wohl thun wird, erst schärfer zu prüfen und zu sichten, um nicht, indem er widerlegen will, vielmehr dem Gegner selbst die Waffen in die Hand zu geben. Dagegen heben wir Folgendes heraus, worin er, wenn auch nicht in ganz entsprechender Form und Gedankenordnung, doch sachlich das Rechte getroffen hat.

Eine Wahrheit sagt er schon S. 14, dass nämlich zuerst für gewisse Kunstgattungen gewisse Typen entstehen, denen sich der Künstler mit seiner Selbständigkeit unterordnet, so dass seine Thätigkeit mehr nur der Ausübung eines Handwerks ähnlich sei; dann aber, wenn der Höhepunkt eingetreten, tauchen nun »nicht vereinzelt, sondern vereint oder dicht hinter einander jene grossen schöpferischen Künstler auf, deren Genius so gewaltig, deren individueller Charakter ein so entschiedener ist, dass er dem ganzen Zweige das Gepräge seiner eigenen Persönlichkeit verleiht. Nicht mehr spiegelt sich, wie früher, die Kunst in ihnen, sondern sie selbst, ihre ganze Subjectivität spiegelt sich in der Kunst, aus jedem der Meisterwerke tritt uns die hohe Originalität ihres innersten räthselhaften Wesens entgegen und macht, dass diese Werke, wenn gleich jedes für sich in seiner Art herrlich und gross ist, doch so entschieden und unabhängig, ja oft im diametralen Gegensatz neben einander dastehen, wie die schöpferischen Genien selbst, denen sie ihr Dasein verdanken.« Wir hätten nur gewünscht, dass der Verfasser von diesem Satze nun auch die genaue Anwendung auf die Geschichte der Kirchenmusik gemacht und die Schlussfolgerung für seinen Zweck klar und bestimmt daraus gezogen hätte. Solche Typen, solche feste, traditionelle Formen hatte die Kirchenmusik auch vor Palestrina, vor Bach, vor Mozart gehabt; und alle diese Meister haben, ohne sie gewaltsam zu zerbrechen, ein Neues aus ihrer Subjectivität heraus geschaffen. Sie haben verhindert, dass, was frisch, lebendig von Einem Genius ausging, nun nicht unter den Händen der Nachfolger zu einer starren, handwerksmässig zu tractirenden Form wurde, sondern immer wieder junges Blut in Circulation kam. Daraus folgt, dass von den Meistern, die ein Neues schaffen, keiner mit dem Maassstab eines früheren gemessen werden darf; so gut Palestrina aus seiner Subjectivität heraus ein Neues schuf, so gut hatte auch Bach, hatte auch Mozart das Recht dazu. Also: auch auf kirchlichem Gebiet hat der Genius seine Berechtigung im Gegensatze zur stabilen Tradition; aber eben darum darf auch keiner zum absoluten Maassstabe für alle Folgenden, keiner zum infalliblen Papst gemacht werden.

Allein wenn nun das formell auch zugegeben wird, — der Verfasser drückt es an einem späteren Orte S. 84 ff. so aus: »Es giebt keine Normalmesse« — : so bliebe dabei immer noch übrig, dass man sagt: jene Berechtigung des Genius kann doch auch keine unbeschränkte sein; zumal auf kirchlichem Gebiete muss doch gefordert werden, dass die Musik eine kirchliche, eine fromme sei, das aber eben seien die Messen der Wiener Celebritäten nicht. Dem Verfasser schwebt in dieser Beziehung das Richtige vor, wenn er sagt, es gebe keinen Kirchenstil *par excellence*, und den Beweis, dass selbst Palestrina's Stil dies nicht gewesen, führt er (S. 85) nicht ungeschickt mit dem Datum, dass ja dazumal auch die weltlichen Sachen in gleichem Stil geschrieben worden seien, — eine Thatsache, die sich bei Bach und Händel in mannigfacher Weise wie-

derholt. Um die These aber auch theoretisch zu stützen, sagt er S. 72, die Musik sei ein schöner, aber für die Religion nicht unbedingt wesentlicher Schmuck derselben; was dann S. 77 f. näher dahin erläutert wird, die Musik sei gar nicht das, was beim Gottesdienst eigentlich erbaue; wolle man schlechthin nur Erbauung, so würde die stille Messe (?) und das deutsche Kirchenlied dies ohne alle Musik kunstvoller Art vollkommen leisten. Der Protestant würde noch weiter gehen und sagen: wollt ihr das Schöne der Kunst nicht eben als Schönes zu eurem Gottesdienst hinzunehmen, um denselben zu einem den ganzen Menschen erfreuenden, festlichen Acte selbst zu machen, so lasst alle Musik, alle Kunst weg, und begnügt euch, wie Sectirer thun, mit Predigen. — Der Verfasser hat offenbar eine Ahnung davon, dass man der Musik eine ganz falsche Zumuthung mache, wenn man von ihr unmittelbar religiöse Einwirkung fordere, und dass man oben darum auch den Componisten, die durch ihre Musik in keinem Menschen Busse oder Glauben bewirken, keinen Vorwurf daraus machen dürfe, denn auch die sogenannte ächt kirchliche Musik leiste das nicht, es sei eigentlich Aberglauben, dies von ihr zu behaupten. Aber dies hätte den Verfasser doch auf genauere Untersuchungen darüber führen müssen, dass auch nur als schöner Schmuck betrachtet, die Musik doch zum Cultus, seiner rechten Bedeutung nach, wie sie freilich zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Nationen (vergl. S. 3) verschieden empfunden wird, in einem Verhältniss der Angemessenheit oder Unangemessenheit stehen kann; was das Angemessene und Unangemessene sei, das lässt sich denn doch nicht blos in banalen Phrasen, sondern nach bestimmten rein musikalischen, den Rhythmus, den Charakter der Melodie, den Wechsel der Harmonie, die Instrumentation, die Homophonie und Polyphonie betreffenden Merkmalen angeben (wofür u. a. auf die seiner Zeit in der A. M. Ztg. angezeigte Hymnologie von Palmer, Stuttgart 1865 S. 346 bis 357 verwiesen sein möge); darnach erst würde sich dann genauer bestimmen lassen, in wie weit die österreichische Kirchenmusik den Vergleich mit Palestrina und von anderer Seite mit Bach aushält. Eine solche Untersuchung geht nicht von unklaren Ideen, von Vorurtheilen oder Phrasen aus, wie die Kritiker, gegen die der Verfasser sich wendet, sondern von naturgemässen, einleuchtenden, ächt musikalischen Principien; und wenn das Resultat dahin ausschlägt, dass allerdings die Messen der Wiener an Würde, an kirchlicher Angemessenheit, an feierlichem Charakter und heiliger Weihe um ein Merkliches hinter Palestrina zurückstehen, so wird durch diese Anerkennung weder die Pietät verletzt, noch hindert uns dieselbe, wenn wir gelegentlich eine Mozart'sche oder Haydn'sche Messe hören, uns an dem Schönen, was sie in ihrer Art bietet, innig zu erfreuen und auch unter den Klängen dieser Musik andächtig zu sein.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

B. Gesangs-Musik.

Lieder und Gesänge mit Pianoforte-Begleitung.

Vor uns liegt ein gewaltiger Stoss von Liedern, die sich seit einiger Zeit aufgespeichert haben und zu deren Erledigung wir uns jetzt mit Gewalt zusammenraffen. Dass hierzu immerhin ein Entschluss gehört, und dass es nicht leicht ist, auch nur einigermaassen Ordnung in die Masse zu bringen (welche übrigens zuversichtlich nur einen mässigen Theil des seit Jahresfrist wirklich Erschienenen ausmacht), wird uns der Leser auf's Wort glauben, wenn wir ihm sagen, dass es, wenn wir gut gezählt haben, 228 Lieder und Gesänge von 38 Componisten sind, welche unserer Ueberschau harren. Und zwar sind die betreffenden Autoren alphabetisch geordnet folgende: Baisch, Baumgartner, Behr (Franz), Behr (Friedrich), v. Benoit, Broekhuijzen, Bürgel, Cornell, Deprosse, Dietrich, Dreszer, v. Eycken (G. J.), Fischer (G. E.), Friese, Grimm, Hager, P. Heise, v. Heise-Rotenburg, Herz, Herzogenrath, Hoppfer, Horn, Israël, Kleffel, Liebe, Meyroos, Neumann, Prohaska, Ritter (F. L.), Rochlich, Sieber, Siebmann, Spitta, E. v. Stockhausen, Urban, Viardot-Garcia (Frau Pauline), Weyermann, Wölfle.

Unsere geneigten Leser bemerken unter diesen Namen mehrere wohlbekannte und von gutem Klang, daneben aber eine nicht geringe Zahl solcher, die ihnen wahrscheinlich ebenso wie uns zum ersten Mal begegnen. Unter den ersteren dürften wohl zunächst zwei Hefte zu je sechs Liedern von Alb. Dietrich Op. 16 und 17 (Rieter-Biedermann) zu nennen sein. Wir haben seit unserem dritten Jahrgang der »Deutschen Musikzeitung« (1862 Nr. 13) keine Gelegenheit gehabt, diesen seelenvollen und durchgebildeten, wenn auch in einem ziemlich scharf begrenzten Raume sich bewegenden Sänger zum Gegenstande unserer Betrachtungen zu machen, daher es angemessen scheint, diese neuerlichen werthvollen Editionen im Zusammenhang mit dem damals über sein Opus 11, 12 und 13 Gesagten eingehender zu würdigen. — Sechs schöne Lieder von J. O. Grimm Op. 11 (derselbe Verlag) erheischen und verdienen ebenfalls eine gründlichere Behandlung. Nicht minder drei neue Balladen »Der Herr des Meeres«, »Die Rose am Jordan«, »Der Fischer«, welche Johannes Hager als Op. 38 (Wien, Spina) seinen früheren drei Balladen Op. 24 hat nachfolgen lassen und deren beide ersten uns gegen die früheren einen Fortschritt darzulegen scheinen. Die genannten Werke der drei Componisten wollen wir unsern Lesern hiermit einstweilen zur Beachtung und Bekanntschaft besonders empfohlen haben. — Zwei andere Balladen (für eine Alt- oder Bassstimme) liegen uns vor von Const. Bürgel Op. 12 (Breitkopf und Härtel): »Das Mädchen von Kola« und »Der Schiffer«. Von einigen Härten der Harmonik abgesehen, scheinen sie uns recht interessant und ziemlich selbständig, daher ebenfalls einer näheren Betrachtung würdig. — Als recht dankbar zu singen, und etwa den Esser'schen Liedern verwandt, also vorwiegend süddeutscher Art, nennen wir drei zweistimmige Lieder (Sopran und Alt) von A. Deprosse Op. 20 (Fr. Schuberth). — Friedrich Siebmann ist uns bisher nur durch einige kleinere Clavierstücke bekannt geworden, über welche der Leser in der A. M. Ztg. 1865 Nr. 7 S. 113 nachlesen wolle. Die hohen Opuszahlen (41, 45, 47) lassen darauf schliessen, dass er sich einen Kreis von Anhängern und Freunden bereits gebildet hat. Es liegen uns heute 18 Lieder in 6 Heften vor, die uns ein gewisses Talent für melodischen Ausdruck, zugleich aber eine unverhältnissmässige Undurchbildung in der Harmonik verrathen. Ist es dies oder Leichtsinn, Mangel an feinem Gehör oder verkehrte Sucht genial zu erscheinen: wir begegnen allüberall offenbaren Octaven und

Quinten selbst in Aussenstimmen, bedenklichen Modulationen, auch neben ganz feinen Zügen nicht selten trivialen Wendungen, überhaupt einer merkwürdigen Ungleichheit, die uns vorläufig nicht ganz verständlich ist. — Aehnlich ergeht es uns mit einem Liederhefte von Franz Behr (Breitkopf und Härtel), das die hohe Opuszahl 85 trägt, dessen Autor uns bisher unbekannt blieb, der aber nach verschiedenen Anzeichen vom Männergesang herüber gekommen sein muss, wenigstens tragen die meisten seiner hier vorliegenden Tongedanken etwas von der Trivialität und Seichtigkeit der Liedertafelmusik an sich. Dass es ihnen an Effect nicht fehlt, leugnen wir nicht, haben aber unsere besonderen Gedanken dabei.

Was für heute noch zu erwähnen wäre, sind einige Compositionen, die theils von Dilettanten, theils von Anfängern herrühren. Der Name M. v. Heise-Rotbenburg dürfte bis jetzt nur im höheren Norden Deutschlands durch einige Hefte Quickborn-Lieder (mit plattdeutschem Text) bekannt, aber zugleich beliebt geworden sein. Mit einem Hefte von sechs Liedern Op. 3 (Breitkopf und Härtel) stellt er sich jetzt einem grösseren Publicum dar und wir können diesen Liedern, die sich durch ächte schöne Einfachheit, vollkommenen Wohlklang, ja selbst durch Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit auszeichnen (nur Nr. 4 »Verborgenheit«, ist nicht frei von einer kleinen Reminiscenz, die freilich des Autors Geschmack und Studien in gutes Licht setzt), die herzlichste Empfehlung mitgeben. Es sind Strophenlieder, aber als solche mit feinem Gefühl gemacht und in ihrem ganzen Gepräge von bester Modernität. (Die erste Note des dritten Systems im zweiten Liede muss doch wohl *des* statt *b* heissen?)

Als Früchte eines wahrhaften Dilettantismus sind dagegen vier Liederhefte von Ernst v. Stockhausen Op. 2, 3, 4 und 5 (Verlag von Spielmeyer in Göttingen) zu bezeichnen. Wir hätten sogar auf einen Zukunftsmusiker geschlossen, wenn wir nicht zufällig wüssten, dass die Gesinnungen dieses Compositions-Novizen entschieden conservative sind. Sein Op. 2 (Quickborn-Lieder) hätte jedenfalls ungedruckt bleiben sollen. Auch Op. 3 (Gedichte von Bodenstedt, Reinick und Uhland), obwohl bereits etwas sorgfältiger gestaltet, weist noch die entschiedenste Anfängerschaft auf und wimmelt von Verstössen gegen die einfachsten Satzregeln und das feine Ohr. Die beiden folgenden Hefte (Vier humoristische Lieder und zwei Balladen) zeigen abermals einen Fortschritt und lassen glücklicherweise der Hoffnung Raum, dass der Autor bemüht ist, sein vielleicht recht hübsches Talent von den Schlacken der Unklarheit und technischen Unfertigkeit zu reinigen.

Von zwei Lenau'schen Schilfliedern, die ein dritter Dilettant, Herr Carl Israël (Herausgeber einer sehr hübsch für Clavier bearbeiteten Reihe von Volksliedern — Breitkopf und Härtel) bei Luckhardt in Cassel hat erscheinen lassen, verräth das erste »Drüben geht die Sonne scheiden« ein hübsches Talent, Sinn für Melodie und auch eine anerkennenswerthe harmonische Bildung, während das andere: »Trübe wird's, die Wolken jagen« als eine Geschmacklosigkeit bezeichnet werden muss, insofern das Clavier in Etüden-Art ein enormes Getöse durch das ganze Lied erhebt, gegen welches die Singstimme ganz zurücktritt.

Ein einzelnes Lied »Er hat mich geküsst« (v. Redwitz) componirt von Ernst Herzogenberg Op. 3 (Luckhardt) lässt den Autor als Schumannianer erkennen, klingt aber hübsch und dürfte Freunde finden.

Zwei durchcomponirte »Religiöse Gesänge« (Texte von A. Knapp und C. Gerok) mit Begleitung von Pianoforte und Violoncell von Chr. Wölfle (Stuttgart, Zumsteeg) sind als ein Op. 1 beachtenswerth. Das Violoncell, dessen Anwendung wir sonst bei Liedern nicht lieben, da es meist nur aus Speculation auf die Sentimentalität gewisser Hörer-Gattungen gebraucht wird, ist hier recht tüchtig in's Ganze verwebt, und wenn wir auch keine Nothwendigkeit seiner Anwendung einsehen, so wirkt es doch nicht abschreckend. Der Autor hat melodischen Fond und modulatorisches Geschick, welche erwarten lassen, dass dem Opus 1, welches immerhin noch eine befangene Richtung darlegt, bald Anderes und Besseres nachfolgen wird.

Fünf Lieder über Texte der besten deutschen Lyriker von Ph. Spitta Op. 2 (Göttingen, Spielmeyer) lassen den erst kürzlich (bei Gelegenheit der Uebersicht über mehrstimmige Gesänge) erwähnten, wahrscheinlich noch sehr jungen Componisten abermals in dem Lichte eines begabten und von edlen Intentionen getragenen Kunstjüngers erscheinen, der aber noch bedeutende Studien zu machen hat, damit seine Harmonik reiner, seine Modulation natürlicher und fliessender werde, und er sich von gewissen Effecten und Manieren frei mache, die ihre Wirkung gewöhnlich nicht verfehlen, von Einsichtsvolleren aber schnell durchschaut und als etwas billige Mittel des Aufputzes erkannt werden. (Fortsetzung folgt.)

Pariser Briefe

von Charles Beauquier.

V.

Paris, 12. Mai. Die grosse Oper hat ihre Vorstellungen des »Don Juan« wegen der Abreise von Naudin und Faure unterbrochen. Ich glaube es wird Sie interessiren, bevor das Meisterwerk Mozart's von unserer ersten Bühne verschwindet, etwas über das jetzige Arrangement zu erfahren. Seit 1832 war der »Don Juan« auf der grossen Oper nicht mehr gegeben worden. Damals hatte das musikalische Arrangement Castil-Blaze, das textliche Emil Deschamps besorgt. Die Recitative waren umgearbeitet und mit einer offenbar viel zu breiten und anspruchsvollen Orchesterbegleitung versehen. Auch jetzt glaubte man die allerdings für den ungeheuren Raum der grossen Oper nicht ganz zureichende ursprüngliche Begleitung durch eine andere ersetzen zu müssen. Herr Vauthrot, Chordirector der grossen Oper, löste diese Aufgabe zur allgemeinen Zufriedenheit. Unwissende Kritiker haben den Regisseuren der diesmaligen Don Juan-Aufführungen vorgeworfen, sie hätten die meisten Arien transponirt und dadurch den Charakter derselben verändert. Dieser Vorwurf ist ganz verkehrt, denn gerade von den falschen Tonarten der Ausgabe Castil-Blaze's ist man auf die ursprünglichen Tonarten der Original-Ausgabe zurückgegangen. Ausserdem hat man zwei Arien, die in der französischen Ausgabe unterdrückt waren, wieder hergestellt, eine des Masetto im ersten Act und eine der Elvira glaube ich; letztere war in der französischen Ausgabe durch eine andere Arie ersetzt. Ein besonderes Interesse gewährte der Vergleich, den man zwischen den beiden fraglichen Stücken anstellen konnte, denn auf dem Theater lyrique singt Fräul. Nilson die Arie der französischen Partitur. Wie Sie wissen, besteht eine Hauptanziehungskraft der grossen Oper in den Balleten. Nicht wenige der Abonnenten haben nur des Ballets wegen ihre Sitze inne (!). Man musste desshalb in den Don Juan, wenn er Glück machen sollte, um jeden Preis ein Ballet einlegen. Dasselbe wurde bei dem Feste des Don Juan in seinem Schlosse angebracht. Herr Vauthrot hat aus Mozart'schen Melodien sehr geschickt eine reizende Balletmusik zusammengestellt, worin natürlich die berühmte Menuett eine grosse Rolle spielt; ein Walzermotiv hatte er aus einem Quartett in Es entlehnt. Den auf das Ballet folgenden Marsch hatte Auber selbst orchestrirt, jedoch hätte man besser gethan, sich der schon vorhandenen Orchestration von Herrn Prosper Pascal zu bedienen, die in einer Aufführung bei Pasdeloup grossen Erfolg gehabt hat. Im

Ganzen war man indess auch bei der Instrumentation den Intentionen Mozart's ziemlich treu geblieben und auch die zuweilen hinzugefügten verstärkten Blasinstrumente waren mit Mässigung eingeführt. Uebrigens ist hier die Oper in 5 Acte eingetheilt. Der erste Act endet nach der grossen an Ottavio gerichteten, zur Rache mahnenden Arie der Donna Anna, nachdem sie in Don Juan den Mörder ihres Vaters erkannt hat; der zweite mit der Flucht Don Juan's und Leporello's nach dem Angriff des ersteren auf Zerlina; der dritte mit der Entdeckung, dass man statt des »Rechten« nur den sauberen Diener gefangen hat; der vierte enthält die Einladung des Gouverneurs, und der fünfte endlich schliesst mit der Erscheinung des steinernen Gastes. In den früheren Aufführungen folgte hierauf noch ein grossartiges Tableau, in welchem der Teufel in Person dem Publico seine Aufwartung machte, zu welcher erbaulichen Scene man einen Marsch aus dem Idomeneo und das Requiem (!) spielte. Bei der jetzigen Aufführung ist das vernünftigerweise fortgeblieben, dafür lässt man jetzt im Hintergrunde der Bühne weisse Erscheinungen vorüberschweben, welche wahrscheinlich die verlassenen Geliebten Don Juan's vorstellen sollen. Was die Ausführung angeht, so ist Faure ein guter Don Juan, Obin dagegen mit seiner hohen Gestalt und seinen Hohepriester-Gesten eignet sich durchaus nicht zum Leporello; die Damen Gueymard und Saxe sind vortrefflich als Elvira und Anna, dagegen hascht Fräul. Battu als Zerline zu sehr nach Effecten und beeinträchtigt dadurch nicht wenig die naive Frische der Mozart'schen Zerlina, Naudin singt wie immer, kalt, und mit wahrhaft bejammernswerther Action. *)

Ich wollte Ihnen noch etwas Näheres über zwei Concerte mittheilen, welche Sivori und Jaell gegeben haben, aber ich muss mich kurz fassen und will blos sagen, dass Sivori immer der bekannte merkwürdige Virtuose ist; man kann sich keinen reineren, volleren, gesättigteren Ton denken, als den seinigen, den man einen Sammetton nennen möchte, und der mich an die Stimme der Alboni erinnert. Aber Sivori ist blos Virtuose und spielt seit zwanzig Jahren immer dieselben Stücke; sein Repertoire hat sich vielleicht um eine oder zwei Phantasien voll halsbrechender Passagen über Trovatore oder den Maskenball vermehrt, aber den Stock seines Repertoires bilden noch immer die Melancholie von Prume und das Glöckchenrondo von Paganini: sonderbar, dass dieser Mann, anstatt sein Talent dem Dienste der grossen Componisten zu widmen, sich ein Vergnügen daraus macht, Potpourri's zu arrangiren und jeden Abend vor dem Schlafengehen die vier oder fünf Stücke zu üben, die er seit bald einem Vierteljahrhundert dem Publicum von aller Herren Länder zum Besten giebt! — Jaell ist nach meinem Geschmack (den wir nicht theilen. D. Red.) der liebenswürdigste Pianist, den man sich wünschen kann; Anmuth, Geschmeidigkeit, ausserordentliche Lebhaftigkeit, alle Eigenschaften vereinigt sind sein (nur nicht künstlerischer Ernst, absolute Hingebung an die hohe und lichte Kunst und an das Kunstwerk. D. Red.). Fügen wir jedoch, um gerecht zu sein, hinzu, dass Sivori sich auch in einem Trio von Mendelssohn und in einer sehr hübschen Sonate in A-moll von Rubinstein hat hören lassen, welcher letzte Componist sicherlich Aussicht hat, in Frankreich eingebürgert zu werden, denn er ist klar und originell. (?! Er ist aber schon ausgeschrieben und in Deutschland hat er sich durch die Leichtfertigkeit seines Schaffens den Boden bereits vielfach entzogen. D. Red.)

*) Einem uns freundlichst mitgetheilten Privatbriefe eines Deutschen in Paris entnehmen wir noch folgende Bemerkung über die Don Juan-Aufführung: Die grosse Oper macht sich sehr nobel mit der ganzen Inscenirung des Don Juan. Ausser Naudin und der Battu (Zerline) verderben die Sänger nicht ihre Rollen durch Zusätze, was bei Franzosen hoch zu schätzen ist; dass die guten Leute nun aber doch die Musik nicht lebendig und mit Feuer wiedergeben, nun, dafür können sie nicht: die Natur gab ihnen nicht die Gabe der Auffassung, und die Erziehung war auch mangelhaft.

Musikleben in Bonn im Winter 1865/66.

(Schluss.)

Unser Beethovenverein, den ich schon ein paar Mal erwähnte, ist insoweit zu erfreulicher Blüthe gelangt, als die Zahl seiner Mitglieder eine ziemlich grosse geworden und dadurch nicht nur das Bestehen des Vereins gesichert, sondern auch das Engagement mehrerer Musiker ermöglicht worden ist. Wöchentlich einmal wird eine Symphonie und ausserdem wenigstens noch eine Ouvertüre gespielt; von Zeit zu Zeit treten Sololeistungen hinzu, letzteres namentlich in den alle paar Wochen wiederkehrenden Aufführungen für gemischtes Publicum. Auch dieser Verein steht unter der Leitung des Herrn Brambach. Die Programme der Aufführung sind durchweg interessant und mannigfaltig; ausser den älteren Orchestercomponisten findet auch die neuere Zeit in ihren Hauptvertretern gebührende Berücksichtigung, und auch seltener Gehörtes wird nicht ausgeschlossen. So hörte man dort z. B. Mozart's Maurerische Trauermusik, Beethoven's Musik zu Prometheus und Gratulationsmenuett, Schubert's Ouvertüren zu Fierabras und zu Alfons und Estrella, eine Ouvertüre von Norbert Burgmüller, sowie eine Symphonie von Eberl, dem Zeitgenossen und Rivalen Beethoven's aus seiner ersten Wiener Zeit. Diesem löblichen Streben nach Vielseitigkeit gegenüber fällt es auf, dass man vor den Werken tüchtiger lebender Orchestercomponisten, wie Bargiel und Brahms, eine unbegreifliche Scheu trägt. Von Solovorträgen aus dem vergangenen Winter nenne ich den des Herrn Straus, welcher in einer Aufführung zur Feier von Beethoven's Geburtstag das Violinconcert des grossen Meisters vortrefflich spielte, sowie den des Herrn J. Ludwig (Spohr's Gesangsscene), eines jungen Violinspielers von hier, welcher, ein Schüler des Cölner Conservatoriums und später Joachims, mit einer schönen technischen Ausbildung ein tüchtiges und gediegenes Streben verbindet. In den öffentlichen Aufführungen hörten wir unter Anderm noch Beethoven's Clavierquintett in Es in seiner ursprünglichen Besetzung, sowie die Hornsonate Op. 17, von Herrn Brambach und dem ersten Hornisten Herrn Weck vorgetragen. Der Verein erfüllt sonach seinen Zweck, Kenntniss und Geschmack an guter Musik in weitere Kreise zu bringen, in immer erfreulicherer Weise. Eine Bildungsschule fürs Orchester ist er aber nicht und kann es seiner Natur nach nicht sein, da die wöchentlichen Zusammenkünfte immer vor grossem Publicum stattfinden, welches sich ein eigentliches Ueben schwerlich würde gefallen lassen. Um so mehr ist das Fehlen eigens zum Studium bestimmter Zusammenkünfte zu bedauern, durch welche so regelmässige Aufführungen erst ihren eigentlichen Nutzen gewinnen können.

Noch muss von grösseren Aufführungen ein Concert erwähnt werden, welches am 23. März unter Herrn Brambach's Leitung zum Besten einer zu gründenden Krankenkasse fürs Orchester stattfand. Den guten Zweck zu unterstützen, hatten viele auswärtige Musiker das Orchester verstärkt und so gelangten Gluck's Ouvertüre zur Iphigenie, Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum (leider ohne das Scherzo) und Beethoven's C moll-Symphonie zu im Ganzen recht befriedigender Darstellung; ausserdem spielten die Herren Japha und v. Königslöw aus Cöln das Spohr'sche Doppelconcert in H-moll mit bewunderungswürdiger Präcision im Zusammenspiel.

Diesen Orchester- und Choraufführungen schlossen sich nun eine fast noch grössere Anzahl von Abendunterhaltungen für Kammermusik an. Gleich zu Anfang des Winters hörten wir das Quartett der Gebrüder Müller an zwei Abenden, an welchen sie u. A. ein Quartett von Schumann, die Serenade

Op. 8 und das grosse Amoll-Quartett von Beethoven, sowie ein köstlich humoristisches Quartett von Dittersdorf spielten. Nicht lange nachher folgte ihnen das Pariser Quartett der Herren Maurin u. s. w. (die »*Société des derniers Quatuors de Beethoven*«) und spielte an einem Abende das F dur-Quartett Op. 59, das B dur-Quartett Op. 130 und das Cismoll-Quartett Op. 131 — wohl etwas zu viel des Guten, auch wenn der anfänglichen Anzeige gemäss von dem letzteren nur die Hälfte gespielt worden wäre. Ich sage natürlich hier nichts zur näheren Charakteristik der beiden allbekannten Vereine; ich hebe nur hervor, wie interessant es war, dieselben so unmittelbar mit einander vergleichen zu können. Die Verschiedenheit der Nationen, möchte ich sagen, zeigt sich auch in diesen Darstellungen. Die Art, wie die Franzosen diese auf den ersten Blick unfassbaren und für die Ausführung unüberwindlichen Gebilde angreifen, zeigt eine geniale Leichtigkeit und Sicherheit, welche die Schwierigkeiten überwinden muss, da sie dieselben nicht fürchtet. Keine auch noch so verborgene Intention des Meisters bleibt undeutlich, alles kommt zum deutlichen Klingen sowohl durch die Kunst jedes einzelnen, als durch das gegenseitige Moderiren und Sichverstehen; es ist alles deutlich zu erblicken, man möchte sagen zu greifen. Dabei wird Licht und Schatten angemessen vertheilt, gewisse Effecte mit glücklichem Erfolge hervorgebracht — kurz, alles giebt den Beweis eines sorgsamen, langdauernden Studiums dieser an tief verborgenen Schätzen reichen Werke, zum Zwecke einer überall klaren, verständlichen, effectvollen Darstellung. Dass aber immer der Beethoven, den der Deutsche liebt und hören will, hier zur Aussprache komme, kann ich nicht zugeben; ich habe den tiefen, seelischen Gehalt, wie ihn namentlich die lang ausgedehnten, theilweise tief leidenschaftlichen Motive bieten, in dem Vortrage der Pariser nicht gefunden. In dieser Beziehung glaube ich bei dem Müller'schen Quartett ein viel tieferes geistiges Eindringen zu finden, wenngleich diese wohl weit mehr mit dem Stoffe zu kämpfen haben wie jene. In einfacheren Werken ist das Uebergewicht der Müller's viel bestimmter; in solchen verfallen die Pariser sofort in gesuchte Effecte, während sich bei den Müller's eine schöne Einfachheit mit einer noch immer mehr vervollkommneten Präcision des Zusammenspiels verbindet. Gern lassen wir den hochverdienten Parisern den Ruhm, die letzten Beethoven'schen Quartette zuerst muthig angefasst und ihre Ausführbarkeit bewiesen zu haben; doch soll ich offen sein, so höre ich doch Beethoven lieber von deutschen Händen.

Die Lücke, welche durch die Abreise jener beiden Künstlervereine entstand, ersetzte uns bald darauf das Cölner Quartett der Herren v. Königslöw, Derckum, Japha und Schmit, welches uns an 5 Abenden eine Fülle ausgesuchter Genüsse bot. Dreimal führte Herr v. Königslöw, zweimal Herr Japha die erste Violine. Schon bei meinem letzten Berichte an Sie sprach ich den frommen Wunsch aus, das Quartett möchte sich einigen und diesen Wechsel, der ja doch einer stetigen Verfeinerung des Zusammenspiels nothwendig im Wege stehen muss, aufheben. Herr Japha hat sich in dem oben erwähnten Orchesterconcert uns als ein nach Technik und Geschmack vorzüglicher Solospieler bewährt und ist als solcher auch in Cöln geschätzt; in der Führung der ersten Stimme im Quartett ist ihm aber Herr v. Königslöw entschieden überlegen, er ist durch die Gabe tiefen Eindringens und sicheren Ueberblicks über das Ganze eines Werks, durch die nach Tonfülle wie Ausdruck vollendete Wiedergabe der Melodie und durch Abwesenheit aller Manieren, welche das Technische zum Selbstzweck machen, zu dieser Stelle unzweifelhaft berufen, und es wäre zu wünschen, dass ein unrichtiger Ehrgeiz hier zurücktrete und nur künstlerische Motive wirksam seien. Abgesehen davon sind nun freilich die Leistungen dieses Quartettvereins der Art, wie man sie von vier so gediegenen Künstlern, die durch häufiges Zusammenspiel an einander gewöhnt sind, nur erwarten kann; und dem entsprechend war auch die Theilnahme unseres musikalischen Publicums eine verhältnissmässig lebhafte und warme. Es kamen zur Darstellung: zwei Quartette von Haydn, zwei Quartette und zwei Quintette von Mozart, ein Trio (G-dur Op. 9) und 4 Quartette (darunter Op. 135) von Beethoven, ein Quartett (A-moll) und das grosse Quintett (C-dur) von Schubert, ein Quartett von Mendelssohn und ein Quintett (Op. 8) von Gade.

Mit diesen der Kammermusik gewidmeten Unterhaltungen verbinde ich die Erwähnung einer Trio-Soirée, welche von den hiesigen Künstlern Herren Hause, Ludwig und Kuppe veranstaltet wurde und worin Werke von Haydn, Mozart und Beethoven zur Aufführung kamen. Herr Hause, Pianist, hat sich erst seit Kurzem hier niedergelassen, nachdem er eine Reihe von Jahren zu Boston in Amerika gelebt hat. Derselbe besitzt eine ganz erstaunliche Fertigkeit und muss seiner Zeit eine tüchtige musikalische Bildung genossen haben. Wenn die verschiedenen von ihm veröffentlichten Compositionen im modernen Salonstil den Beweis zu liefern scheinen, dass die überseeische Luft einen deutschen Geschmack nicht conserviren könne, so verdient es um so mehr Lob, dass Herr Hause an jenem Abend die Absicht zu erkennen gab, seine wirklich grosse Technik wieder den ihm offenbar fremd gewordenen Classikern dienstbar zu machen, und wir wollen hoffen, dass ihn nicht mancherlei Einflüsse, die auch hier nach der leichteren Richtung hin wirksam sind, in diesem Streben irre machen. — Ueber Herrn Ludwig sprach ich bereits. Herr Kuppe, ein strebsamer Musiker; eine Zeit lang Contrabassist unseres Orchesters, wendet seit mehreren Jahren dem Cello seine ganze Kraft zu und schreitet auf demselben in tüchtigem Streben rüstig weiter.

Noch zweier Concerte habe ich Erwähnung zu thun, sehr verschiedener Natur freilich; das eine eine Exhibition des Virtuosenthums in seiner Blüthe; das andere eine Feier genialer Meisterschaft. Was ich mit dem ersten meine, errathen Sie; Carlotta Patti, welche noch immer den deutschen Concertsaal als eine angemessene Stätte für ihre Productionen ansieht, wurde auch uns durch Herrn Ullmann am 28. Januar wieder vorgeführt, und in ihren Anhang hatten sich die Herren Brassin, Vieuxtemps, de Swert und Roger begeben. Ich sage Ihnen über dieses Concert nichts weiter; hoffentlich hält Herr Ullmann Wort und lässt diese Saison wirklich die letzte in Deutschland sein. — Das andere war eine am 17. März veranstaltete Soirée Hans von Bülow's. Derselbe spielte eine Sonate (A-dur) von Schubert, Phantasie und Fuge, Sarabande und Passepied von Bach, Nocturne von Chopin, Variationen von J. Raff, Sonate Op. 101 von Beethoven und zwei Stücke von Liszt. Indem ich mich über dieses Concert ausspreche, werden Sie wissen, dass ich mit dem Preise dieses wahrhaft genialen Künstlers nicht entfernt an eine Anerkennung der musikalischen Richtung denke, welche derselbe in Wort und That zu verschiedenen Malen vertreten hat. Ja, hätten nicht die Namen Raff und Liszt auf dem Programm gestanden, so hätte man nicht geahnt, dass man es mit einem Hauptvertreter der Zukunftsmusik zu thun habe. Ich rede hier nicht von der Technik Bülow's, die alle preisen und welche ihn ohne alle Frage in die erste Reihe der lebenden Künstler setzt; so wenig wie von dem ganz erstaunlichen Gedächtnisse, mit welchem er alle diese verschiedenartigen Werke beherrscht und ohne Notenblatt spielt, und welche einen Blick in die Tiefe dieser musikalischen Anlage eröffnet. Es ist die grosse Gabe der Versenkung in den Geist jedes Componisten und der Nachschaffung von innen heraus, welche seinem Spiel den Charakter ächter, genialer Künstlerschaft giebt. Wie er bei Bach mit fester Klarheit das

Stimmengewebe verfolgen lässt und dabei doch den melodischen Ausdruck zarterer Themen gebührend hervorhebt, so spricht Kraft, Leidenschaft, und wieder Anmuth und Weichheit aus seinen Darstellungen Beethoven's, Schubert's und Chopin's; den Geist jedes Einzelnen erfasst er im tiefsten Grunde, giebt ihn als selbständig Durchempfundenes wieder und erfüllt so die höchste Aufgabe jedes ächten Künstlers. Jene sorgsam studirte Abwägung des Colorits, jene Berechnung des Ausdrucks bis ins Detail, jene vollendete Eleganz, wie wir sie bei einem Künstler wie Hallé fanden, erregt die Bewunderung vor der Gewissenhaftigkeit und dem Fleisse, und man freut sich, wenn derselbe den Hochgebilden der Kunst gewidmet wird; aber es giebt noch etwas Höheres, und jeder wird zugestehen, dass dies von Bülow leistet, der, wenn er dieses Detailstudium nicht in den Vordergrund treten, ja es vielleicht auch stellenweise einmal vermissen lässt, uns dafür entschädigt durch das Darstellen aus dem Grossen und Ganzen, wie es Sache der genialen Natur ist. Sie wissen, ein wie grosser Feind ich allem bin, was mit dem Treiben der Musiker der Zukunft zusammenhängt, und in dieser Gesinnung muss ich natürlich bedauern, einen Künstler wie Bülow auf diesen Irrwegen zu sehen, von denen er uns namentlich in den Raff'schen Variationen eine entsetzliche Probe gab. Um so mehr muss in der Anerkennung dessen, was die Anerkennung Aller verdient, der Wahrheit die Ehre gegeben werden.

Nachrichten.

Aus Paris wird uns gemeldet: Im lyrischen Theater hat man Nicolai's lustige Weiber gegeben, von welcher Oper man hier blos die Ouvertüre kannte, die von Pasdeloup zuerst vorgeführt worden war. Das Stück ist darnach gemacht, um bei uns zu gefallen, denn es besitzt Melodie im Ueberfluss, wenn auch nur Bellini, Donizetti und Weber nachgeahmte; vielleicht gefällt es gerade dieser Quellen wegen. Der Text ist natürlich (von Hrn. Barbier) wieder »arrangirt« worden, denn es ist ja nicht möglich, ein deutsches Stück in Frankreich in treuer Uebersetzung zu geben, man hat immer viel auszusetzen! — Flotow's »Zilda« ist endlich durch den Erfolg der Martha aus dem Pulte der Direction der *Opéra comique*, in dem die Oper mehrere Jahre gelegen, erlöst worden; man hat aber bemerken müssen, dass diese neue Musik ordinär und trivial ist und weit unter der Martha steht. Das Libretto ist einer Erzählung aus »Tausend und eine Nacht« entnommen und hat bereits den Stoff zum »*Calife voleur*« und *Calife de Bagdad* hergegeben. — Vielleicht hat es für Ihre Leser Interesse zu wissen, dass Gounod, der kürzlich an Clapisson's Stelle trat, 1818 in Paris geboren ist. Sein Vater war Maler. 1839 erhielt er den grossen Preis. Etwas zum Mysticismus geneigt war er mehreremal nahe daran, in den Priesterstand zu treten. Hier der Catalog seiner Werke: Grosse Festmesse (1849), erste Symphonie (1850), *Sapho*, grosse Oper (1851), Chöre zu Ulysses, dann eine grosse Oper (Name unleserlich) (1854), zweite Symphonie (1855), dritte Symphonie (1856), *Le médecin malgré lui*, Oper (1858), Faust (1859), *Philémon et Baucis* (1860), *La Colombe* (?) (1860), *La Reine de Saba*, grosse Oper (1862), *Vingt mélodies* (1863), *Mireille*, Oper (1864), Tobias, Oratorium (1866). (Anm. d. Redact. Aus London wurde von einem bevorstehend aufzuführenden Oratorium Ulysses berichtet — ist das ein Namens-Irrthum?)

Aus Rostock wird uns geschrieben: Die Musik-Saison dieses Winters ist im Vergleich zu den früheren sehr dürftig ausgefallen, woran die andauernde Kränklichkeit des städtischen Musikdirectors Herrn Hünerfürst die Hauptschuld trägt. Derselbe brachte überhaupt nur zwei Concerte zu Stande, und nur in einem derselben eine Symphonie (D-dur von Haydn), die einzige im ganzen Winter; in dem andern wirkte der Violin-Virtuose Herr L. Straus mit, der denn freilich den Abend fast allein zu füllen hatte. Desto verdienstlicher war es, dass die beiden Pianisten Rodemund und Büssing, unterstützt durch die Herren Härtel und Bellmann aus Schwerin und die Frau Müller-Berghaus (Gattin eines der Gebrüder Müller, welche sich in Rostock als Gesanglehrerin zu etabliren beabsichtigt), jeder in drei Pièces, Kammermusikwerke von Bach, Beethoven, Spohr, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Rubinstein, Volkmann, Hiller und Heller, auch Sachen von Scarlatti, Pergolese, Corelli, Allard in guter Ausführung zu Gehör brachten. An fremden Künstlern liessen sich in eigenen Concerten hören die von früheren Oratorienaufführungen hier bekannte und beliebte Altistin Frl. Reinhagen aus Berlin, der auch in Leipzig bekannte schwedische Oboist Lund und dessen Gattin, die Sängerin Frau Röske-Lund, endlich der Orgelvirtuose Arndt aus Berlin. Die Singacademie, nach Auflösung des Bredschneider'schen Gesangvereins durch neue Mitglieder verstärkt und verjüngt, brachte unter der tüchtigen Leitung ihres Dirigenten, Dr. v. Roda, zuerst eine sehr gelungene vollständige Aufführung der Jahreszeiten, dann in einem zweiten Concerte die Oper *Così fan tutte*. Es war dies für die Academie eine ihrem eigentlichen Zweck als Chorverein und ihrer bisherigen Praxis fernliegende Aufgabe, welche jedoch mit Glück und Geschick gelöst ward. Immerhin war es erfreulich, diese herrliche Melodienfülle, welche die Bühne uns vorenthält, wenigstens einmal im Concertsaal vollständig zu hören. Auch hatte man, da die Ungunst der Orchesterverhältnisse der Begleitung eines Flügels den Vorzug geben liess, Gelegenheit, das ausserordentliche Accompagnistentalent des Dirigenten auch einmal öffentlich zu bewundern.

Zweibrücken. In der abgelaufenen Wintersaison brachte der Cäcilien-Verein nur drei Concerte zu Stande, indem wegen im October vorigen Jahres eingetretener Erkrankung des früheren Vereins-Dirigenten erst im Januar d. J. nach erfolgter Anstellung des jetzigen Dirigenten Hrn. A. Maczewski die Uebungen beginnen konnten. War aber auch diesmal die Zahl der Winterconcerte eine beschränkte, so wurde man doch für diesen Verlust durch die gediegene Wahl und die gelungene Ausführung der zu Gehör gebrachten Tonstücke reichlich entschädigt. Zur Aufführung kamen: I. Orchester: Symphonie in C-dur mit der Schlussfuge von Mozart, Symphonie Nr. 8 F-dur von Beethoven. — Ouvertüren zu Fidelio von Beethoven, Preciosa von Weber, Abenceragen von Cherubini und »Im Hochland« von Gade. — II. Chor: *Ave verum* von Mozart, Frühlingsbotschaft von Gade, Kirchenstücke von Hauptmann, Hymne für Sopran-Solo und Chor von Mendelssohn, »Gott im Ungewitter« von Fr. Schubert, Römischer Triumphgesang für Männerchor und Orchester von M. Bruch. — III. Unter den Soli sind hervorzuheben: Phantasie-Caprice für die Violine mit Orchesterbegleitung von Vieuxtemps und Militär-Concert für Violine von C. Lipinski, beide vorgetragen von A. Maczewski, 32 Variationen von Beethoven und kleinere Stücke von R. Schumann und Fr. Schubert, mit grosser Bravour gespielt von dem Pianisten Th. Beggrow aus Heidelberg. Grossen Beifall erntete auch die Harfenvirtuosin Helene Heermann durch den Vortrag mehrerer Compositionen von Parish-Alvars und Godefroid.

Leipzig. Am 30. Mai starb hier die Besitzerin der Musikalienhandlung Friedrich Kistner Frl. Elisabeth Kistner.

Miscellen.

Aeusserungen Dr. M. Luther's über Musik.

Ich halte, wenn David jetzund auferstünde von den Todten, so würde er sich verwundern, wie doch die Leute so hoch wären gekommen mit der Musika; sie ist nie höher gekommen als jetzt. Wenn David wird auf der Harfe geschlagen haben, so wirds gangen sein, als das *Magnificat anima mea Dominum* im achten Ton: denn David hat schlecht ein Dekachordum gehabt.

Wer die Musikam verachtet, wie denn alle Schwärmer thun, mit dem bin ich nicht zufrieden. Denn die Musika ist eine Gabe und Geschenk Gottes, nicht ein Menschengeschenk; so vertreibet sie auch den Teufel und macht die Leute fröhlich; man vergisst dabei alles Zorns, Unkeuschheit, Hoffart und andere Laster. Ich gebe nach der Theologia der Musika den nächsten *locum* und die höchste Ehre.

Diese zwei Uebungen und Kurzweil gefallen mir am allerbesten, nämlich die Musika und Ritterspiel, mit Fechten, Ringen u. s. w. Unter welchen das erste die Sorgen des Herzens und melancholische Gedanken vertreibet, das andere macht feine geschickte Gliedmassen am Leibe und erhält ihn bei Gesundheit. Die endliche Ursache ist auch, dass man nicht auf Zechen, Unzucht, Spielen und Doppeln gerathe, wie man jetzt leider siehet an Höfen und Städten; da ist nichts mehr, denn es gilt dir Saufaus, danach spielet man um etliche 100 oder mehr Gulden. Also gehts, wenn man solche ehrbare Uebung und Ritterspiel verachtet und nachlässet.

Musikam habe ich allzeit lieb gehabt; wer diese Kunst kann, der ist guter Art, zu Allem geschickt. Man muss Musikam von Noth wegen in den Schulen behalten. Ein Schulmeister muss singen können, sonst sehe ich ihn nicht an.

Die Musika ist eine schöne herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologia; ich wollt' mich meiner geringen Musika nicht um was Grosses verzeihen.

ANZEIGER.

[100] Im Verlage des Unterzeichneten sind soeben erschienen:

Classische

Claviercompositionen

aus älterer Zeit

gesammelt von

H. M. SCHLETTERER.

Deutsche Schule. Heft 1.

Gottlieb Muffat, Zwei Suiten und Ciaconna. 1 Thlr. 3 Ngr.
Einzeln: Nr. 1. Suite in D. 12 Ngr. Nr. 2. Suite in B. 13½ Ngr. Nr. 3. Ciaconna. 9 Ngr.

Deutsche Schule. Heft 2.

C. Ph. E. Bach, Vier Sonaten, Arioso con Variazioni und Fuge. 1 Thlr.
Einzeln: Nr. 1. Sonate in C dur. 7½ Ngr. Nr. 2. Sonate in B dur. 9 Ngr. Nr. 3. Sonate in F moll. 7½ Ngr. Nr. 4. Sonäte in E dur. 7½ Ngr. Nr. 5. Arioso con Variazioni. 4½ Ngr. Nr. 6. Fuge. 4½ Ngr.

Deutsche Schule. Heft 3.

J. Fr. Reichardt, Drei Sonaten, Rondo, Naiver Scherz und Andantino. 21 Ngr.
Einzeln: Nr. 1. Sonate in F dur. 6 Ngr. Nr. 2. Sonate in Es dur. 6 Ngr. Nr. 3. Sonate in G dur. 6 Ngr. Nr. 4. Rondo, Naiver Scherz und Andantino. 6 Ngr.

Italienische Schule. Heft 1.

Francesco Durante, Studien und Divertissements. 18 Ngr.

Italienische Schule. Heft 2.

Domenico Scarlatti, Achtzehn Stücke. 1 Thlr. 9 Ngr.
Einzeln: Nr. 1. Presto in C dur. 4½ Ngr. Nr. 2. Presto in A moll. 3 Ngr. Nr. 3. Allegro in F dur. 3 Ngr. Nr. 4. Pastorale in F dur. 3 Ngr. Nr. 5. Prestissimo in D moll. 3 Ngr. Nr. 6. Allegro in B dur. 4½ Ngr. Nr. 7. Allegro in G moll. 3 Ngr. Nr. 8. Allegrissimo in Es dur. 3 Ngr. Nr. 9. Allegro vivace in C moll. 3 Ngr. Nr. 10. Allegro molto in As dur. 4½ Ngr. Nr. 11. Allegro in B moll. 3 Ngr. Nr. 12. Allegro con spir. in H dur. 4½ Ngr. Nr. 13. Allegro in E dur. 3 Ngr. Nr. 14. Allegro molto in D dur. 4½ Ngr. Nr. 15. Allegro in D moll. 1 Ngr. Nr. 16. Prestissimo in G dur. 3 Ngr. Nr. 17. Andante in G dur. 3 Ngr. Nr. 18. Presto in G moll. 3 Ngr.

Französische Schule. Heft 1.

François Couperin, dit: Le Grand. Zwölf Stücke. 18 Ngr.
Inhalt: Nr. 1. Prelude in H moll. Nr. 2. Prelude in E moll. Nr. 3. Prélude in B dur. Nr. 4. Larghetto in D moll. Nr. 5. Allegretto in F-moll. Nr. 6. Allemande in D moll. Nr. 7. Marche in As dur. Nr. 8. Les Sentiments. Sarabaude in G dur. Nr. 9. La Villers in A moll. Nr. 10. Flenrie ou la tendre Nanette in G dur. Nr. 11. La Voluptueuse in D moll. Nr. 12. Le Reveil-Matin in F dur.

Französische Schule. Heft 2.

Jean Philippe Rameau. Zwölf Stücke. 18 Ngr.
Inhalt: Nr. 1. Allemande in E moll. Nr. 2. Gigue I in E moll. Nr. 3. Gigue II in E dur. Nr. 4. Tambourin in E moll. Nr. 5. Rigaudon I in E moll. Nr. 6. Rigaudon II in E dur. Nr. 7. Sarabande in A dur. Nr. 8. Fanfarinette in A dur. Nr. 9. Le Rappel des Oiseaux in E moll. Nr. 10. Menuett I in G dur. Nr. 11. Menuett II in G moll. Nr. 12. La Poule in G moll.

Der Herausgeber sagt in der Vorrede dieses Werkes u. A.:

»Eine eingehendere Kenntniss der **älteren Clavierliteratur** beabsichtigt man weiteren Kreisen durch vorliegende Sammlung zu vermitteln. In einer Reihe von für sich selbständigen Heften, die nach und nach erscheinen werden und deren Anzahl sich im Voraus nicht bestimmen lässt, soll eine Geschichte des Clavierspiels in praktischen Beispielen gegeben werden. Die Absicht des Herausgebers geht dahin, die Werke der frühesten Meister bis zu C. Ph. Em. Bach und seinen Schülern in geeigneter Auswahl zu bringen, die mit J. Haydn beginnende moderne Zeit, die ohnehin Jedermann zugänglich ist, jedoch vollständig auszuschliessen. Man wird zunächst nur dasjenige berücksichtigen, was in Form und Inhalt einem grössern Publicum fasslich und zugänglich erscheint und zudem in andern neueren Ausgaben noch nicht gegeben ist.«

»Die Sammlung classischer Claviercompositionen wird übrigens eine retrograde Bewegung einschlagen, d. h. man wird mit der Herausgabe der Werke späterer Componisten beginnen, von da aus zu denen der älteren Zeiten zurückgehen und so durch das Naherliegende die Bekanntschaft mit dem Entfernteren zu vermitteln suchen. Die alten Lesarten und namentlich die Vortragsbezeichnungen, Verzierungen, ja selbst die Fingersetzung sollen, so weit es irgend thunlich erscheint, beibehalten werden. In wie ferne für den modernen Vortrag die originalen Melismen Berücksichtigung finden können, bleibe dem Spieler überlassen, für den selbstverständlich auch die Fingersätze nur antiquarische Bedeutung haben, nicht aber zur Darnachrichtung dienen sollen.«

»Die Geschichte des Clavierspiels hat drei Schulen zu unterscheiden: die italienische, französische und deutsche. Die erstere culminirt in Domenico Scarlatti, die zweite in François Couperin und die dritte in Carl Philipp Emanuel Bach. Nicht nur Werke dieser Meister, sondern die aller ihrer bedeutenden Vorgänger, Schüler und Zeitgenossen, wird die vorliegende Sammlung umfassen.«

»Es ist wohl zu behaupten, dass ein ähnliches Unternehmen solchen Umfangs in Deutschland bisher nicht einmal versucht wurde und man glaubt deshalb auf eine allgemeine Theilnahme rechnen zu dürfen, die den Verleger in den Stand setzt, demselben die möglichst erschöpfendste und umfassendste Ausdehnung zu geben.«

Indem ich obiges Werk allen Clavierspielern und Lehr-Instituten angelegentlichst empfehle, bemerke ich noch, dass der billige Preis (pro Bogen 3 Ngr. netto) die Anschaffung des Ganzen, wie der einzelnen Nummern, gewiss sehr erleichtern wird.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 20. Juni 1866. **Nr. 25.** I. Jahrgang.

Adolph Bernhard Marx.

(Geb. ? *) — gest. 17. Mai 1866.)

S. B. Die Musikgeschichte berichtet über eine »Zeit der grossen drei *S*« (Schein, Scheidt, Schütz). In unseren Tagen wurde viel über drei berühmte *M* gesprochen. Jedenfalls sind die Namen Mendelssohn, Meyerbeer und Marx sehr populäre, wenn auch in höchst verschiedener Weise. Der erstere steht als Künstler, Kunstcharakter und Mensch hoch erhaben über den andern, und man scheut sich fast, ihn in dieser Gesellschaft zu nennen. Der zweite als Operncomponist, der dritte als Musikschriftsteller, haben theils colossale, theils namhafte Erfolge aufzuweisen; das Publicum lauschte den Tönen des einen und den Worten des andern wie einem Orakel; aber ihre grösste Kunst bestand doch nicht in ihren künstlerischen oder schriftstellerischen Leistungen, sondern vielmehr in den wenig achtungswerthen Kunstgriffen, die sie anwendeten, um von sich reden zu machen. Während der eine durch sein bedeutendes pecuniäres Vermögen Himmel und Erde in Bewegung setzte, um die Kinder seiner Muse mit dem hellsten Glanze in Scene zu setzen, und jede ernsthafte ehrliche Kritik davon abzuwenden wusste, vielmehr ausser der Theater-Claque auch eine noch bedenklichere Schriftsteller-Claque zu Stande brachte, liess es der andere nicht daran fehlen, sich selbst durch zierliche und deutungsreiche Worte mit einem Nimbus des Ausserordentlichen und Hochbedeutenden zu umgeben. Wer seine Schriften läse, ohne den Autor zu kennen, und überall statt »ich« oder »mein«: »Marx« lesen würde, der müsste meinen, er habe es mit dem begeisterten Lobredner eines sehr grossen Mannes zu thun. Doch davon später mehr. Vorerst wollen wir dem wirklichen Verdienste gerecht werden, und zum mindesten das Gute anerkennen, was ungeachtet der widerwärtigen Eitelkeit, die sich überall ausspricht, ungeachtet der wissenschaftlichen Mängel in seinen Schriften sich findet; wir verkennen dies so wenig, dass uns sogar die Behauptung nicht schwer fällt: namentlich die ersteren Werke von Marx (allgemeine Musiklehre und Compositionslehre) würden bei Beseitigung mancher Weitschweifigkeiten und bombastischen Floskeln, sowie aller persönlichen Bemerkungen, eine wesentliche Stelle in der Musikliteratur einnehmen und behaupten können.

Marx' Auftreten und Wirken fiel in eine Zeit, wo die Theorie der Musik in einseitige Ausbildung und Verknöcherung verfallen und daher der Wunsch und das Verlangen rege geworden war, noch mehrere Gebiete der künstlerischen Werkstätte, als blos die stricten Disciplinen der Harmonielehre und des Contrapunkts, zum Objecte wissenschaftlicher Darstellung zu machen. Der vermehrte Trieb zur Musik, der weitere Wellenschlag, den diese im Herzen des Volks bewirkt hatte, erheischten überdies eine Darstellungsweise, welche Wissenschaftlichkeit mit Verständlichkeit und Wärme des Ausdrucks gepaart erscheinen liess. In der — bis auf einen gewissen Grad — gelungenen Verbindung dieser allerdings ziemlich disparaten Anforderungen liegt der Zauber, den Marx' Bücher auf einen grossen Theil des deutschen Lesepublicums und selbst stricte Musiker ausgeübt haben. Es ist nicht zu leugnen: Was Marx einmal erfasst und in sich verarbeitet hatte, das wusste er Anderen in glänzender Sprache auseinander zu legen und klar zu machen. Es ist nie die Schuld seiner Darstellung, wenn dieser oder jener Wunsch des Belehrung Suchenden unerfüllt blieb, sondern die Schuld liegt dann immer in der Lückenhaftigkeit und einer gewissen Oberflächlichkeit des Wissens bei Marx selbst. Er ist nicht tief in die Geheimnisse des Satzes, der Harmonik u. s. w. hinabgestiegen; andere Autoren bieten auf einigen Seiten mehr wirkliche Aufklärung als Marx in ganzen Bögen seiner Compositionslehre; aber was in andern Büchern nicht gefunden wurde, die eigentliche breite Elementarbasis, das hat er trefflich unter die Leute zu bringen gewusst und dadurch jedenfalls zur Verbreitung jener musikalischen Bildung viel beigetragen, die wir heute als

*) Marx scheint selbst nicht genau gewusst zu haben, wann er geboren war; seine eigenen Angaben schwanken zwischen dem 15. Mai 1799 und dem 28. November 1795 (!).

das Eigenthum einer nicht geringen Menge von Musikern und Musikfreunden ansehen dürfen, deren Einsicht wiederum das Schiff unserer Kunstzustände über ziemlich gefährliche Klippen hinweg bringen half. Die Lebendigkeit der Wechselbeziehungen, welche er seinen Lehrsätzen zu der wirklichen Kunst und zu wirklich grossen Meistern zu geben wusste, verhalf dem Leser zu einer Uebersicht des Gebiets, die ihm aus Specialstudien nicht so leicht geworden wäre, besonders wenn er eben der Kunst nicht ganz angehörte, nicht in und mit ihr aufgewachsen war. In diesem Sinne hat also Marx einen wesentlichen Antheil an der Erziehung des heutigen Dilettantismus gewonnen, dessen Werth sich freilich, je nachdem man die Sache betrachtet, höher oder niedriger stellt. Die Männer der absoluten Wissenschaft, die gründlichen Lehrer des Satzes, werden Marx nie als Collegen betrachten können. Für die grosse Mehrzahl der Leser aber, für welche es sich in der Regel mehr um allgemeine und umfassende als um tiefere Einsicht handelt, wird Marx immer ein Object dankbarer Gesinnung sein. Marx' Versuch einer wissenschaftlichen Durchdringung und populären Darstellung der Elemente der Musik, der Formenlehre, der Motivbildung und Motivverwendung, dann der Instrumentation, welcher Versuch seitdem manche Nachahmung und Nachfolge gefunden hat, durfte wenigstens seiner Zeit als etwas Neues gelten und konnte eine geraume Zeit hindurch den Wahn befördern, es lasse sich über diese Dinge in einer Compositionslehre wirkliche Belehrung für den angehenden Tonsetzer geben. Wir nennen dies einen »Wahn«, weil wir vielmehr überzeugt sind, dass nur dem Dilettantismus damit eine willkommene Gabe gebracht, dass damit dem Künstler selbst wenig Förderndes gegeben wurde, weil das, was Marx zu lehren versucht, dem Künstler gerade als instinktmässige Bewegung in dem ihm natürlichen Element gegeben ist, und das, was man »Ausbildung« nennt, auf ganz anderen Gebieten gesucht werden muss, die Marx selber sich nicht genügend angeeignet hatte, daher auch nichts Genügendes oder gar Neues darüber sagen konnte.

Marx hat seine Zeit in allgemeinen und speciellen Anschauungen über Tonkunst gefördert, er hat aber keine »Schule« gebildet noch bilden können, weil er selbst nicht Meister war. Sein einziges Werk, das hier in Betracht kommt, auf das er grossen, mitunter in lächerlicher Weise zum Vorschein kommenden Werth legte, ist seltsamer Weise ein Oratorium (Mosé), welche Kunstgattung die Summe aller möglichen musikalischen Talente und Disciplinen, die höchstdenkbare Fülle von Erfindung und Durchbildung, bei eminent künstlerischem und menschlichem Ernste zur Voraussetzung hat. Marx wollte, so scheint es, sein ganzes Können und Wissen in dem weitläufigen Werke niederlegen; er hat auch in der That den grössten Fleiss darauf verwendet und es fehlt darin weder an den höchsten, noch an allen möglichen kleinen »Intentionen«. Wenn seiner Zeit Mosewius (Allg. M. Ztg. 1843, — auch apart abgedruckt) für diesen Mosé einstand und alle Ideen und Absichten des Componisten ins beste Licht zu setzen suchte, so hat er wohl sein Verständniss dafür gezeigt. Allein, indem er die Talentfrage übersprang, die Untersuchung bei Seite liess: was Erfindung sei und was aus Reflexion hervorgegangen heissen müsse, hat seine Recension natürlich doch wirkungslos bleiben müssen. Der natürliche Instinkt des Publicums und der Musiker urtheilte diesmal richtiger als der gelehrte Freund, der durch Aufführung des Oratoriums in Breslau voranging, aber wenig Nachfolge fand. Im Mosé ist alles fein ausgeklügelt, die Sache ist auch nicht geradezu unmusikalisch, im Einzelnen wird jeder Unbefangene überrascht sein, die Frucht der Bildung in einer Weise ausgebildet zu sehen, dass sie der Frucht bedeutender Begabung ähnlich sieht. Wer aber nur fünf oder sechs Nummern dieses Oratoriums im Zusammenhang hört oder vor seinem Geiste vorübergleiten lässt, der muss sofort darüber in's Klare kommen, dass die schöpferische Kraft, der springende Funke, fehlt; unwillkührlich überkommt ihn jener tödtliche Feind des Kunstgenusses: gähnende Langweile; er bedauert den colossalen Fleiss, der an eine verlorene Sache verwendet ist, und verspürt wenig Lust, die Bekanntschaft vollständig zu machen oder näher und enger zu schliessen. — Wir erwähnten den »Mosé« im Vorbeigehen, weil er in allen Marx'schen Schriften eine so vordringliche Rolle spielt; kehren aber jetzt zu Marx, dem Schriftsteller, zurück.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Geistliche Musik.

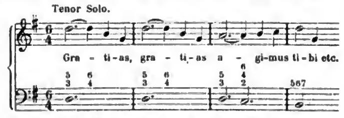
Christian Fink. Der 95. Psalm (Kommet herzu, lasset uns dem Herrn frohlocken) für Männerchor, Blechinstrumente und Pauken (oder auch mit Pianofortebegleitung). Dem schwäbischen Sängerbund gewidmet. Op. 28. Partitur mit untergelegtem Clavierauszug und Chorstimmen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

C. P. Ob sich das Blech zu einem Psalmgesang ebenso gut eigne, wie zum Ausrücken einer Reiterschwadron, ist wohl zweifelhaft: aber es giebt im modernen Leben Anlässe, wo das Blech gewissermaassen zur Sache gehört, wie Fahnen und Häuserbekränzung, so z. B. Sängerfeste, und für eine solche Gelegenheit hat der begabte und wohlgeschulte Autor obiger Composition sie doch wahrscheinlich gesetzt. Das ganze Stück hat auch einen dem entsprechenden Charakter, weshalb wir aber auch glauben, dass der Clavierauszug nur zum Behufe des Einübens beigegeben ist. Das Werk besteht aus einem voll und breit angelegten *Allegretto maestoso*, C-dur, mit kräftigen Unisonosätzen und Sextengängen, wie auch wirksamen Modulationen. Nach einem an's Phrygische anklingenden Schluss auf E-dur folgt ein schönes *Poco adagio* in A-dur, *pp* beginnend, und erst gegen das Ende dieses Mittelsatzes zum *forte* sich steigernd, gehaltene, in ruhigem Wechsel sich

bewegende Accorde, die schliesslich durch A-moll wieder in die ursprüngliche Tonart zurückleiten, in welcher zuerst der Anfangssatz wiederkehrt, worauf ein *Allegro con fuoco*, C-dur, später in ein *più mosso e risoluto* übergehend, zuletzt mit einem Kirchenschluss, 3 Takte *Adagio*, das Ganze würdig zu Ende führt. Die vollen Accorde, wie sie eben für eine männliche, von Blech begleitete Sängermasse sich eignen, sind im ganzen Stücke vorherrschend; es beginnen wohl mehrmals polyphone Zwischensätze, aber es liegt schon im vierstimmigen Männersatze die Schwierigkeit, solche Sätze regelmässig durchzuführen; sie gehen daher auch hier schon nach wenigen Takten in freiere Bildungen über (so setzt S. 5, letzter Takt, im Basse der Gefährte schon nicht mehr in der Tonika, sondern in der Secunde ein, und S. 7 sind nur noch Imitationen des S. 5 auftretenden Führers). Vielleicht hätten auch etwas mehr melodische Lichtpunkte über das Stück hin gestreut werden dürfen, um zu dem vorwiegend heroisch-declamatorischen Charakter das wünschenswerthe Gegengewicht zu bieten; wir können nicht gerade sagen, das Stück sei an melodischer Erfindung reich. Dagegen versteht es der Autor, seine Stimmen vortrefflich zu führen und namentlich die vielen Bindungen geben dem Werke ein von sonstigem, liedhaftem oder marschmässigem Männergesang verschiedenes Gepräge, einen edleren Schwung. Nur S. 20, bei den Worten: »und wie das Volk seiner Weide« etc. scheint uns die Tonlage für diese Accorde entschieden zu tief; es sollte uns sehr wundernehmen, wenn ein grösserer Chor diese Harmonie noch rein und deutlich hörbar machen kann. Sollen wir noch Einzelnes nennen, was uns besonders gelungen und von bester Wirkung scheint, so sind es ausser dem Adagio die beiden Stellen S. 9, die 4 Takte, in welchen der volle Gesang aus $\begin{smallmatrix}7\natural\\ \sharp\\ 4\end{smallmatrix}$ und D-moll in C-dur hinüberfluthet, und S. 32 die 8 Takte mit dem schönen Orgelpunkt. Zur Eröffnung eines Männergesangfestes mit etlichen hundert Sängern auf offenem Markt oder in weiter Halle wird dieser Psalm ein ganz geeignetes, wirksames Musikstück sein.

Richard Hol. *Missa* Nr. 1. *Virilibus tribus vocibus canenda, organo comitante, quam choro in templo sancti Augustini* (in welcher Stadt diese Kirche steht, ist nicht gesagt). Op. 28. Partitur 5 Fr. Stimmen 2 Fr. 40 Cts. Amsterdam, Roothaan.

Dass der Urheber dieser Messe für Männerstimmen zu der älteren Weise zurückkehrt, nur für drei statt für vier Stimmen zu schreiben, hat vielleicht einen localen Grund in dem Stimmenverhältnisse des Singchors, für den er das Stück gesetzt hat; oder sollte ein künstlerisches Motiv dahinter zu suchen sein? Wir können wenigstens nicht denken, dass ihm etwa für polyphone Sätze, die ohnehin nicht gerade häufig vorkommen, die dreistimmige Schreibart bequemer gewesen wäre. An einzelnen Stellen, wie gleich S. 4 oben, S. 12 ist er doch gezwungen, vierstimmig zu setzen. Allerdings sind viele Partien in dieser Messe schon ursprünglich nur dreistimmig gedacht, und so hat der Componist vielleicht keinen anderen Grund für sein Verfahren gehabt, als etwa ein Instrumentalcomponist, der, wenn er ein Trio schreibt, nun eben ein Trio und kein Quartett schreiben will. Der Stil des Verfassers, wie wir ihn hier kennen lernen, ist zwar sehr modern, aber im Ganzen edel und würdig. So gleich der erste Satz, E-moll, *Andantino con moto*, in welchem uns nur S. 6, zweites System, die Unisonostelle im Tutti mehr theatralisch als kirchlich, mehr ein Anschreien als ein Beten zu sein scheint. Ein sehr belebter Satz ist das *Gloria*; hier, wie an vielen Stellen, vermisst man allerdings keine vierte Stimme, so trefflich sind die drei verwendet. Das *Gratias* in der Mitte S. 11, G-dur (das contrastirend nach H-dur eintritt) ist freilich auch mehr clavierliederartig:



und ähnliche Effectstellen kehren zwischenein immer wieder; so die Unisonos S. 14 und 15 und die Modulation auf letzterer Seite aus E-dur durch alle folgenden Tonarten abwärts, *A, D, G, C*, von wo dann wieder durch die übermässige Sext nach E-dur zurückgegangen wird; so die starken Unisonos S. 17. Ein feuriger Satz ist das *Credo*, eigentlich mehr der Siegesgewissheit des katholischen Dogmas, als der Innigkeit der gläubigen Seele den Mysterien der Religion gegenüber entsprechend. Mit der Musik, die der Autor S. 20 den Worten giebt: *consubstantialem patri, per quem omnia facta sunt*, könnte ein siegreiches Regiment mit klingendem Spiel in eine eroberte Stadt einrücken. Aber *item*, wer nicht mit einer Theorie über den specifisch kirchlichen Stil herzutritt, den wird diese Musik, weil sie ungemein kräftig und nirgends gemein ist, dennoch erfreuen und erheben. Weniger gelungen, d. h. etwas ordinär scheint uns S. 23 die Stelle *et homo factus est*, wo auch der schnelle Wechsel von Solo und Tutti zwecklos ist und eigentlich mehr nur die etwas leere Stelle zu decken dient; besser hebt sich dann wieder das *crucifixus* bis *sepultus est*, heraus, wiewohl wir glauben, der Componist hätte wohl die geistigen Mittel besessen, um diese Stelle weniger äusserlich effectvoll, dafür aber innerlich gehaltvoller zu geben. Der Schluss dieser Nummer erregt die Erwartung, es werde eine Fuge kommen; es ist uns aber schon zweifelhaft, ob der Gefährte der strengen Fugenregel entspricht, und wo der Führer in einer dritten Stimme wiederkehrt, da nimmt er schon vor seinem Schlusse einen fremdartigen Gang, worauf die Singstimmen nicht mehr das Thema, sondern die Figuren der Orgelbegleitung ergreifen und vom Thema später nur noch Bruchstücke und einmal eine Art von Engführung

zum Vorschein kommen. Schön ist wieder das *Sanctus*, wogegen uns das *Benedictus* nicht recht mundet; es sieht fast etwas marschmässig aus und hat uns einigermaassen an Rossini's Art im *Stabat mater* erinnert. Das *Agnus Dei* wird uns durch die Begleitung etwas zu unruhig, wie durch die Unisonos zu effectvoll, wogegen das *Dona pacem* ein schöner, liedartig gehaltener Satz ist, in welchem wir nur glauben möchten, es wäre an der Modulation in der Mitte (S. 42) genug, so dass nicht noch S. 43 vor dem Schlusse abermals eine solche, aus E-dur in C-dur und F-dur, einmal durchgehend sogar durch Cis-moll nach E-dur zurück, hätte eintreten sollen, so schön auch an sich betrachtet diese Gänge klingen. Als Zugabe finden wir noch ein *Tantum ergo*; wir wissen nicht, ob die etwas marschmässige, nicht gerade geistvolle Melodie vielleicht für eine Procession bestimmt ist, worauf schon das Fehlen einer Tempoangabe deuten könnte, und woraus sich eben ihr eigenthümlicher Klang erklären würde. — Die ganze Messe hat nur die Orgel zur Begleitung. Diese ist denn auch tüchtig in Anspruch genommen, manchmal etwas clavierartig, auch (wie S. 15, zweites System) als Surrogat für die Blasinstrumente des Orchesters, doch nie unwürdig. Die orchestrale Behandlung der Orgel, so weit sie unbeschadet des Charakters der Orgel möglich ist, von der aber bei Bach noch nichts zu finden ist, gehört ja überhaupt zu den Errungenschaften der Neuzeit, die wir in ihrem mässigen Werthe belassen müssen; hat doch auch das Clavier als Ersatzmittel für das Orchester in unseren Tagen Aufgaben übernommen, die ihm vor hundert Jahren noch nicht zugemuthet wurden.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

B. Gesangs-Musik.

Lieder und Gesänge mit Pianoforte-Begleitung.

(Fortsetzung.)

Auch eine Dame hat zu dem reichen Liedersegen ein starkes Heft beigesteuert: die berühmte Gesangslehrerin Frau P. Viardot-Garcia (Leipzig, Breitkopf und Härtel); es enthält 12 Lieder über Gedichte russischer Dichter, übersetzt von Bodenstedt, deren letztes noch einmal apart mit obligatem Violoncell gedruckt ist. Diese Lieder zeugen ohne Weiteres von erregbarer Phantasie und einem Grade musikalischer Erfindung, der bei Damen selten vorkommt. Auch ist die Harmonik gewandt und verräth nirgend dilettantische Unbeholfenheit, wenn sie auch stellenweise barock und unverständlich genannt werden muss. Würde man sich demnach an dem Opus (eine Zahl ist nicht angegeben) nach mancher Seite erfreuen können, so ist doch einerseits der Ton im Allgemeinen zu gleichmässig überschwenglich und weltschmerzlich, sind die Gedichte andererseits zu weit von dem entfernt, was ächte musikalische Lyrik erzeugen kann, als dass man der Gabe grössere Theilnahme schenken, ein intimeres Verhältniss zu ihr eingehen könnte.

Ein Op. 1, das in seiner formellen Vollkommenheit, verbunden mit Sinnigkeit der melodischen Erfindung und vollbewusster harmonischer Gestaltung, die Aufmerksamkeit aller Musiker in Anspruch nehmen darf und dem Autor eine reiche und schöne Zukunft verspricht, sind die 12 Gesänge (in zwei Heften) von G. E. Fischer (Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann), nach der Dedication früherer Schüler von M. Hauptmann. Die Wahl der Dichter (Kl. Groth, H. Heine, E. Schulze, Hoffmann von Fallersleben, A. Schults, v. Redwitz, v. Eichendorff) verräth auch guten poetischen Geschmack. Nur das letzte der Lieder (Schiffer's Braut von Kl. Groth) scheint uns für musikalische Betonung wegen des Dualismus der Personen weniger geeignet. Alles was sonst zum Lobe dieser Hefte zu sagen wäre, ebenso wie verschiedene Bedenken, müssen einer eingehenden Besprechung vorbehalten bleiben.

Vier Lieder von J. H. Cornell (ohne Opuszahl — Leipzig, Breitkopf und Härtel), vorwiegend sentimentaler und hin und wieder Mendelssohn'scher Art, dürfen wohl als ein Erstlingsproduct anzusehen sein und daher die Forderung persönlicher Selbständigkeit noch nicht zulassen. Nr. 2 (»Was fehlt dir, mein Herz« von Eugen Labes), wo in der Begleitung das Vogelgezwitscher nachgeahmt ist, scheint uns dieser Malerei wegen ziemlich geschmacklos. Da wir von dem Autor nichts weiter kennen, so müssen wir weitere Editionen desselben abwarten, ehe wir ihm mehr Aufmerksamkeit zuwenden.

W. Baumgartner's »Aus dem Schenkenbuche« (von Em. Geibel), drei Lieder für eine tiefe (Bass-) Stimme Op. 25 (Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann) gehören, wie schon die Titel-Vignette bezeugt, dem gemüthlichen Genre an, machen keine Prätension und rufen daher auch keine hervor.

Ferd. Sieber hatte über ein Album italienischer, in's Deutsche übersetzter Canzoni Op. 64 in der »Deutschen Musikzeitung« 1862 wegen allzu »verzierten« Wesens starke Ausstellungen erfahren müssen. Zwei jetzt vorliegende Hefte von je drei Liedern Op. 69 und 70 (Berlin, Mendel), das erste für eine Alt- oder Bassstimme, das zweite für Sopran oder Tenor, lassen einen Fortschritt nach Seite deutscher Einfalt und Schmucklosigkeit erkennen, den wir nicht ohne Anerkennung lassen dürfen.

Friedrich Behr's Sechs Lieder (von C. Siebel) Op. 7 (Elberfeld, Reinhardt) bieten sehr gemischten Inhalt. Einige der Lieder sind recht einfach unschuldigen Tons, andere allzu altmodisch, oder trivial und bänkelsängerisch, oder von hohlem Bombast geschwellt. Wir haben wenig Hoffnung, dass solch einem Op. 7 Besseres nachfolgen werde.

»Fünf Gesänge aus den Liedern des Mirza Schaffy für Tenor oder Sopran« heisst das Op. 1 eines uns zum ersten Mal begegnenden Wiener Componisten Victor Prohaska, das bei F. Wessely daselbst erschienen ist, und dessen einzelne Nummern je ein Heft bilden. Wir müssen vor allem gegen die Bestimmung: »für Tenor oder Sopran« protestiren, einmal weil ein zartfühlendes deutsches Mädchen Anstand nehmen wird, solche Texte (wie namentlich Nr. 1 und 2) zu singen, dann weil die Texte allzumal einen männlichen Sänger erfordern. Im Uebrigen lässt das exotische Gewächs des Herrn Prohaska manche Frage erstehen, die wir jedoch erst nach weiteren Productionen zu beantworten uns versucht fühlen dürften. Offenbare Octaven indess müssten selbst bei einer Musik auf türkische Texte vermieden werden; der lyrische Fond des Componisten möge sich übrigens auch einmal an deutschen Dichtern bewähren.

Der bekannte Arrangeur August Horn ist uns als Componist mit einem Liede »Rheinfahrt« (von W. Dunker) Op. 19 (Breslau, Leuckart) zum ersten Male entgegengetreten. Wir nehmen billig Anstand, seine diesfallsigen Gaben nach diesem einen Stücke, das sich freilich als Salonlied reinsten Wassers präsentirt, zu beurtheilen.

Bernhard Hopffer's »Fünf Lieder«, in zwei Heften (Magdeburg, Heinrichshofen), sind mit Op. 1 beziffert, haben uns den Eindruck des Unbedeutenden gemacht und lassen vor Allem strengere harmonische Schulung wünschenswerth erscheinen.

G. F. E. Neumann's »Sechs Lieder« Op. 1 (Riga, Petrick) und Otto Baisch's »Sechs Lieder« (mit Randzeichnungen — Stuttgart, Zumsteg) sind einfach als Bänkelsängerei zu bezeichnen, dergleichen von unserer Seite jede weitere Berücksichtigung ausschliesst. (Schluss folgt.)

Musikleben in Zürich.

Σ. Die Leipz. Allgemeine Musikal. Zeitung scheint mit Berichten über das musikalische Leben in der Schweiz nicht stark belästigt zu werden. Die Seltenheit solcher Berichte könnte wohl auswärts zu dem Schlusse führen, es werde überhaupt in unseren Bergen auf dem musikalischen Gebiete wenig Rührigkeit entwickelt. Wenn wir nun auch — für Beschaffung der materiellen Mittel zur Pflege der Kunst fast durchaus nur auf den guten Willen und die Aufopferungsfähigkeit von Privaten angewiesen — nicht mit manchem andern Orte in die Schranken treten können, so wird doch da und dort verhältnissmässig Schönes geleistet. Nachfolgende Uebersicht der musikalischen Thätigkeit, die während des abgelaufenen Winters in Zürich entwickelt worden ist, mag dies zu rechtfertigen versuchen. Es dürfte aus derselben zugleich hervorgehen, dass die musikalischen Zustände unserer Stadt nicht nach gewissen Concertprogrammen beurtheilt werden können, wie diese Blätter deren vor längerer Zeit eines veröffentlicht haben, und das allerdings geeignet war, Kopfschütteln zu erregen.

Die Körperschaften, welche letzten Winter sich am musikalischen Leben unserer Stadt betheiligt haben, sind: der Orchesterverein, bestehend aus einigen hundert Mitgliedern, Freunden der Tonkunst, welche sich vereinigt haben, um durch freiwillige Beiträge die Haltung eines stehenden Orchesters zu ermöglichen. Der Verein verwendet dieses Orchester für eigene Concerte; die Hauptthätigkeit derselben besteht jedoch in der gegen vertragsmässige Entschädigung stattfindenden Mitwirkung bei den musikalischen Aufführungen anderer Institute, nämlich des Theaters, der Musikgesellschaft, welche die Abonnementsconcerte für grössere Orchesterwerke u. dgl. veranstaltet; endlich des gemischten Chors.

Es kann sich hier nicht darum handeln zu erörtern, ob nicht eine Verschmelzung einzelner dieser Institute, in erster Linie des Orchestervereins und der Musikgesellschaft, nach vielen Seiten hin Vortheile bieten müsste; wir gehen vielmehr über zu einer Aufzählung der wesentlichsten Leistungen, welche die Betheiligten zu Tage gefördert haben, wobei wir jedoch diejenigen des Theaters ausser Acht zu lassen genöthigt sind.

Der Orchesterverein hat während des Winters keine grossen Concerte von sich aus veranstaltet, da diese Art von Productionen von anderer Seite genügend vertreten wurde. So beschränkte er sich auf einen Cyklus von Soiréen für Kammermusik, welche Gattung hier seit Jahren eine eifrige Pflege und ein dankbares Publicum findet. Diese Soiréen stehen unter der Leitung des Herrn Musikdirector Friedrich Hegar, als erstem Geiger. Beim Quartett sind ferner betheiligt: die Herren Nordmann (zweite Violine), Krahl (Bratsche), Kriebel und Thierriot (Violoncell). Die Clavierpartien hatte Herr Theodor Kirchner übernommen. Es kamen unter Anderm zu Gehör: Quartett in D-dur von Haydn, Quintett in G-moll von Mozart, Quartette in F-dur (Op. 18), E-moll (Op. 59) und Es-dur (Op. 127) von Beethoven, Quintett in B-dur von Mendelssohn, Quartett in A-moll von Schubert, Quartett in A-moll und (Clavier-) Quintett in Es-dur von Schumann, Trio in Es-dur für Clavier, Violine und Horn (Manuscript) von Brahms (die Clavierpartie vom Componisten ausgeführt), Suite in Canonform von J. Grimm (vom ganzen Streichquartett des Orchesters ausgeführt); ferner die Sonaten für Clavier und Violine in D-moll von Gade (die Clavierpartie von Herrn K. Eschmann, Musikdirector in Schaffhausen, ausgeführt), D-moll von Schumann, A-dur (Kreutzersonate) von Beethoven und des Letzteren Sonate für Clavier in D-moll.

Die rege Theilnahme, deren sich diese Soiréen von Anfang bis zu Ende erfreuten, ist wohl das beste Zeugniss für die Tüchtigkeit der Leistungen sämmtlicher Spieler. Wir gedenken insbesondere des geist- und seelenvollen Spieles der Herren Kirchner und Hegar, zweier Künstler, um die uns mancher Ort beneiden dürfte. Ihr Vortrag der beiden Sonaten von Beethoven und Schumann war bis in's Einzelnste hinein meisterhaft und wirkte geradezu hinreissend.

Die Abonnement-Concerte der Musikgesellschaft wurden diesen Winter, nachdem Herr Kirchner auf die ihm angetragene Leitung verzichtet hatte, von Herrn Hegar dirigirt, der schon in früheren Jahren in seiner Eigenschaft als Concertmeister seine treffliche Befähigung zur Lösung dieser Aufgabe documentirt hatte. Einige der wichtigsten Orchesterwerke, die in diesen Concerten zur Aufführung kamen, sind: Symphonien in Es-dur von Mozart, in D-dur und Pastorale von Beethoven, Weihe der Töne von Spohr, Ouvertüre, Scherzo und Finale von Schumann, Serenade in B-dur von Brahms (dirigirt vom Componisten), Ouvertüren zu Jessonda, Don Juan, »Im Hochland« von Gade, Jubelouvertüre von Weber, in A-dur von Rietz, Toccata in F-dur von Bach (instrumentirt von Esser). Ferner wurde Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum ausgeführt (ohne verbindende Declamation; dagegen wurde den Zuhörern ein Programm ausgetheilt, worin die Situation, welche der Componist bei jeder einzelnen Nummer im Auge hatte, kurz angedeutet war; natürlich fiel das Melodram aus. Das Verfahren bewährte sich ganz gut). — An Instrumental-Concerten kamen zum Vortrag: Die Clavier-Concerte in C-moll von Beethoven (gespielt von Herrn Kirchner), in A-moll von Schumann (Herr Brahms), Violinconcert (Gesangsscene) von Spohr (Herr Hegar), Violinconcert von Mendelssohn (Herr Concertmeister Lauterbach aus Dresden), Violoncellconcert von Reinecke (Herr Kahnt aus Basel). — Die Gesangsmusik war vertreten durch die Vorträge der Frau Sophie Förster aus München, welche grossen und wohlverdienten Beifall erntete, des Herrn Marchesi, welchen trefflichen Sänger, wie es scheint, eine Indisposition theilweise hinderte, denselben Erfolg wie bei einem früheren Auftreten zu erzielen, und des schätzbaren hiesigen Barytonisten Herrn v. Noskowsky. Dazu kamen die Vorträge des Gesangvereins. — An diese Abonnement-Concerte reiht sich das Benefiz-Concert des Herrn Hegar an, welches Mendelssohn's Ouvertüre zum Mährchen von der schönen Melusine, das Violinconcert von Beethoven (Herr Hegar) und Schumann's Pilgerfahrt der Rose brachte. — Auf eine detaillirte Beurtheilung dieser Productionen verzichtend, fügen wir blos hinzu, dass, Dank der Tüchtigkeit des Dirigenten und der Unermüdlichkeit der Musiker, geleistet wurde, was man bei der bedeutenden Inanspruchnahme des Orchesters irgend zu fordern berechtigt war.

Der gemischte Chor hat seit dem Uebergang der Direction an Herrn Hegar einen bedeutenden Zuwachs an Mitgliedern gewonnen und in der abgelaufenen Saison sich mehr als früher am musikalischen Leben unserer Stadt betheiligt. Er eröffnete seine Productionen im November durch ein im Theater gegebenes Concert, das wiederholt werden musste. Ausgeführt wurden: »Der Schwur auf dem Rütli«, Cantate für Männerchor und Orchester, componirt von dem früheren Director des Vereins, E. Munzinger, und vorgetragen von der Männerchorsection desselben; ausserdem Mendelssohn's »Walpurgisnacht«, welche eine wahrhaft zündende Wirkung hervorbrachte. Am Charfreitag veranstaltete der Verein in der Kirche eine Aufführung von Händel's »Messias«, welche als eine namentlich auch in den Chören sehr wohlgelungene allgemein anerkannt wurde.

Ausserdem brachte ein Halbchor des Vereins in den bereits oben erwähnten Concerten zu Gehör: Schumann's Pilgerfahrt der Rose, Gade's Frühlingsbotschaft, die Frauenchöre im Sommernachtstraum. Die Männerchorsection (»Sängerverein Stadt Zürich«) trug in einem Abonnementconcert vor: Schubert's Nachtlied im Walde, Schumann's Waldlied aus der Pilgerfahrt der Rose und Mendelssohn's Festgesang an die Künstler. Erwähnung verdient wohl, dass der Verein sämmtliche Soli der durch ihn ausgeführten Tonwerke (mit Ausnahme der zwei ersten Bassarien im »Messias«) durch Mitglieder auf eine wohl befriedigende Weise zu besetzen im Stande war.

Endlich gedenken wir noch der hohen Genüsse, welche uns die Concerte der Herren Brahms und Gebrüder Müller boten. Herr Brahms wirkte, wie bereits erwähnt, in einem Concerte der Musikgesellschaft und in einer Quartett-Soirée des Orchestervereins mit, und erfreute uns überdies mit einem eigenen Concert (Programm: Clavierquartett in G-moll, Variationen über ein Thema von Händel, beide Nummern von Brahms etc.) *). Die Herren Müller entzückten das Auditorium durch den Vortrag von Schubert's Quartett in D-moll, desjenigen von Schumann Op. 41 Nr. 3, und der Serenade von Beethoven Op. 8. Die Trefflichkeit der Leistungen dieser, sowie der bereits früher erwähnten Gäste noch weiter zu erörtern, dürfen wir uns hier füglich enthalten.

*) Der Erfolg, welchen Brahms in der Schweiz besonders unter den Musikern gefunden hat, geht u. A. auch aus einem uns von anderer Seite (leider sehr verspätet) eingesendeten Berichte aus Zürich über Brahms' Auftreten daselbst hervor. Wir gedenken aber demnächst den allgemeineren Theil desselben unseren Lesern noch mitzutheilen. D. Red.

Musikleben in Münster 1865/66.

D. Der Musikverein, unter Leitung von Julius Otto Grimm veranstaltete während der Wintermonate 16 Concerte. Nicht alle, wie natürlich, von gleichem Werth, jedoch keines ohne irgend einen Lichtpunkt, so dass wir gern bekennen, denselben wieder eine Reihe wahrhafter Kunstgenüsse zu verdanken. Und zwar ist sowohl die Auswahl der Werke, als die Ausführung durch den Gesangchor und das Orchester hier durchweg zu loben. Namentlich zeigte letzteres Fleiss und Hingebung in rühmenswerther Art, so dass im Ganzen ein treffliches Zusammenspiel hervortrat, wie viel auch die Einzelnen, mit seltenen Ausnahmen, gegen die Mitglieder grösserer Orchester zurückstehen mochten. Der Chor war stets fest und sicher, von klarer Wirkung, besonders die Frauenstimmen, und zeichnete sich aus durch einen edlen Schwung, der auf innerem Verständniss beruhte. Auch die Soli waren in der Regel durch Dilettanten, Schüler und Schülerinnen des Musikdirectors J. O. Grimm, besetzt, die dem Meister Ehre machten. Nur bei dem Cäcilienfeste, das im Januar gefeiert wurde (s. den Bericht in Nr. 6 dieser Blätter), wirkten in Schumann's Faust-Musik und in Beethoven's Neunter Symphonie fremde Künstler mit, die Herren Julius Stockhausen aus Hamburg und E. Pirk aus Hannover. Auch traten ein paarmal Mitglieder des hiesigen Stadttheaters, wie die Damen Gned und Saalbach und Herr Stieber, mit Sologesängen auf. Die Violinsoli waren immer in guten Händen, jenen unseres Concertmeisters G. A. Bargheer, dessen Vortrag stets durch etwas ruhig Klares, objectiv Richtiges und Feines sich auszeichnet, so dass bei ihm nicht etwa nur von Paradestücken die Rede sein kann, sondern eben jede neue Leistung alle früheren zu übertreffen scheint. So ist er denn in Münster mit Recht der Liebling des Publicums, und möge es ihm ferner gelingen, die hier zu Lande gewonnene Anerkennung dereinst auf weitere Kreise zu übertragen! — Doch auch das Clavierspiel ist bei uns durch die Leistungen des Herrn J. O. Grimm und seiner Gattin trefflich vertreten, so wie dessen Leitung des Vereins überall den feingebildeten Künstler zeigt, der ohne einseitige Vorliebe unter Altem und Neuem stets dem Besten zu Verständniss, Geltung und Ehre mit sicherer Hand zu helfen weiss. Dass hier, wie anderwärts, auch die eine und die andere seiner Compositionen, namentlich sinnige, zarte Lieder, und besonders die in München, Wien etc. mit so entschiedenem Beifall begrüsste Suite, nicht wirkungslos verklangen, versteht sich von selbst. Im Einzelnen kamen diesmal in Münster zur Aufführung folgende Werke: Zuerst zehn Symphonien, nämlich von Haydn, C-moll und B; Mozart, D und C Op. 34; Beethoven, Nr. 4, 5, 6 und 9; Mendelssohn, A-moll; Gade, C-moll. Zehn Ouvertüren: Mozart, Figaro; Cherubini, Abenceragen; Beethoven, Leonore Nr. 2; Weber, Euryanthe, Freischütz, Oberon; Mendelssohn, Ruy-Blas, Fingalshöhle, Meeresstille und glückliche Fahrt; Bennett, Najaden. Zwei Suiten, und zwar von Franz Lachner E-moll und die Canon-Suite von J. O. Grimm. An Werken für Chor und Orchester: Händel, Athalia und Israel in Aegypten; Gluck, Scenen aus Iphigenia in Tauris; Beethoven, Schlusssatz der neunten Symphonie; Ferd. Hiller, »O weint um sie«; Gade, Frühlingsbotschaft; Schumann, Der Rose Pilgerfahrt, Das Paradies und die Peri, Scenen aus Goethe's Faust (Sonnenaufgang, Faust's Erwachen und Verklärung). Arien und Ensembles von Händel, A. Stradella (»*Se i miei sospiri*«, gesungen von Hrn. E. Pirk), Mozart, Mendelssohn, Weber. Ein- und mehrstimmige Lieder von Beethoven (»An die ferne Geliebte«, Liederkreis, H. Stockhausen), Schubert, Mendelssohn, Schumann, Hauptmann, J. O. Grimm, Brahms. Concerte und Concertstücke für Pianoforte: Moscheles, G-moll; Beethoven, C; Schumann, A-moll (vorgetragen von dem talentvollen Herrn L. Rakemann aus Bremen, unter verdientem Beifall); für Violine: Viotti, A-moll; Spohr, Nr. 7 und 9; Beethoven, Romanzen in F und G; Mendelssohn, E-moll, sämmtlich gespielt von Herrn G. A. Bargheer. Claviersolostücke von Seb. Bach, Mendelssohn, St. Heller, Raff, J. O. Grimm. Violinsolos von Bach, Spohr, David (Hr. Bargheer). Ausserdem wurden in Münster und in der Nachbarstadt Hamm einige Kammermusik-Abende durch Herrn Bargheer, unter Mitwirkung der Herren Grimm, Hüls u. A. veranstaltet. Sie brachten unter andern Mozart, Quintett G-moll, Sonate in A für Pianoforte und Violine; Beethoven, Trio in C-moll und D, Quartett C-moll, Septett; Schumann, Trio D-moll; Haydn, Trio in G, und noch dies und jenes Schöne. So behält denn auch hier wieder der Dichter Recht:

»Musterkarte giebt zu lesen,
Wie so bunt der Kram gewesen!«

Doch nicht bunt allein, auch reizend war es immer, obgleich man sich fragt, warum denn allemal nur Händel und besonders Schumann, diese im guten Sinne doch immer nur »problematische Natur«, zum Vorschein kommen, als ob es keinen Bach und Mendelssohn für Oratorien etc. mehr gäbe. Wohl erinnern wir uns dabei, dass voriges Jahr die Sache sich gerade umgekehrt verhielt, da nur Bach und Mendelssohn erschienen. Ist es mit den Tönen und Tonwerken auch so bestellt, wie mit Bacchus Gaben, die wechseln nach den Jahrgängen? — Nun, so lange das Zünglein der Wage blos schwankt zwischen Händel und Bach, oder Mendelssohn und Schumann, lassen wir es uns schon gefallen.

Berichte.

Leipzig. *S. B.* Die Singacademie veranstaltete, unterstützt durch Mitglieder hiesiger Männergesang-Vereine, am 14. Juni in der Thomaskirche zum Besten bedrängter hiesiger

Arbeiterfamilien eine geistliche Musik-Aufführung und erwarb sich ausserdem den besonderen Dank der Musikfreunde, indem sie Franz Schubert's grosse Es-Messe zum Hauptstück ihres Programms machte. Das Werk ist in d. Bl. bereits ausführlich angezeigt und auch sonst schon mehrfach (namentlich von Berlin aus) besprochen worden; wir können uns desshalb kurz fassen. Die Aufführung hat uns darüber klar gemacht, dass diese Messe, obwohl dem Wiener Kirchenstil angehörig, doch sehr bedeutend genannt werden muss, und zwar durch den Ernst und die Empfindungsfülle ihrer Motive, durch die schöne ächt musikalische Ausführung und Form (welche letztere nur in einigen Partien etwas lose erscheint), und durch die prächtige, in vielen Stellen geradezu wunderbare Klangwirkung, an der wir sonst nur die starke und häufige Verwendung der Posaunen tadeln möchten. Manche Partien, wie die gewagten Accordfolgen im Sanctus, machten in der Ausführung einen weniger schroffen Eindruck, als man aus den Noten hätte erwarten dürfen. Mit einem Worte: das Werk trägt den Stempel Schubert'scher Künstlerschaft und ist allgemeiner Beachtung würdig. — So viel wir ohne Nachlesen bemerken konnten, wurde die Messe ohne irgend eine Abkürzung gegeben — die Längen darin sind auch nicht so übermässig, dass dies unumgänglich erschiene. Von einigen Schwankungen und Fehlern abgesehen, ist das Werk sehr schön ausgeführt worden; die Chöre klangen vortrefflich. Manches würde bei einer Wiederholung noch feiner gegeben werden können. Bei den Fugen stimmen wir für Beseitigung der Posaunen. Die Soli wurden von Frau Flinsch, Fräul. Cl. Schmidt, Herrn Wiedemann und einigen Ungenannten auf's Beste gesungen. — Den Anfang des Concerts bildete ein *Pater noster* für Chor und Orchester von Cherubini, dessen erste Hälfte wunderschön, dessen Ende in's Theatralische fällt. Darauf folgte die Sopran-Arie mit Oboe-Solo von Seb. Bach »Liebster Jesu mein Verlangen« (Cantate gleichen Namens), von Frau Flinsch mit jener Vollendung und Innigkeit gesungen, die wir an dieser Sängerin gewohnt sind.

Nachrichten.

Hamburg. Das in diesen Blättern mehrfach erwähnte Musikfest fand statt am 29., 31. Mai und 1. Juni. Erster Tag: Händel's »Messias« unter Direction des Hrn. Otto Goldschmidt in der grossen Michaeliskirche. Soli: Frau Jenny Lind-Goldschmidt, Frl. Caroline Bettelheim, Herr Gunz und Stockhausen. Der Chor (die Singacademie des Herrn Stockhausen) war durch Mitglieder anderer hiesiger Gesangvereine verstärkt und bestand aus 312 Personen, das Orchester, ebenfalls verstärkt, aus 98 Mitgliedern. Der Messias-Aufführung lag die Mozart'sche Bearbeitung zu Grunde. Concertmeister waren die Herren Otto v. Königslöw aus Cöln und J. Böie aus Altona. Frau Goldschmidt sang nur 4 Sopran-Arien; für Fräul. Therese Schneider, die die andern fehlenden Sopran-Arien vortragen sollte, wurden dieselben von Herrn Gunz ausgeführt. — Zweiter Tag, im Sagebiel'schen Concertsaale: Cäcilien-Ode von Händel mit eigens dazu aufgestellter Orgel, von Herrn Musikdirector Weber aus Cöln gespielt und unter Direction des Herrn Otto Goldschmidt. Sopran-Solo Frau Goldschmidt, Tenor-Solo Herr Gunz. Arie, Scene und Chor aus Gluck's Orpheus unter Direction von Stockhausen, Orpheus Frl. Bettelheim. Beethoven's 9. Symphonie, ebenfalls unter Stockhausen's Leitung; Sopran-Solo (für Frl. Schneider) Frl. Mandl, Alt Fräul. Bettelheim, Tenor Herr Gunz', Bass Herr Stägemann. — Dritter Tag, ebenfalls im Sagebiel'schen Concertsaale: Weber's Freischütz-Ouverture. Arie aus Spontini's »Ferdinand Cortez«, Herr Stägemann. Arie aus Mitrane von Rossi, Frl. Bettelheim. A moll-Concert von Viotti und Violin-Solo von S. Bach, Herr Concert-Director Joachim. Zweiter Theil aus Schumann's Paradies und Peri; Soli: Frau Lind-Goldschmidt, Fräul. Mandl, die Herren Gunz und Stockhausen. Arie mit obligater Violine aus Mozart's *»Il Rè pastore«*, Frau Goldschmidt und Herr Joachim. Ouverture »Schöne Melusine« von Mendelssohn. Zwei Lieder von Schubert und Schumann, Hr. Stägemann, und zum Schluss das *Halleluja* aus Händel's »Messias«. Dies ganze dritte Concert wurde von Herrn Goldschmidt dirigirt. Ueber Frau Goldschmidt etwas zu sagen, deren Weltruf genügend bekannt, kann ich mich enthalten. Die ausgezeichnetste Leistung der Künstlerin war die Mozart'sche Arie. Fräul. Bettelheim's herrlicher Alt kam in der Orpheus-Scene und Arie zur vollen Geltung, im Messias hingegen war eine gründliche Schule oft zu vermissen. Herr Gunz sang im Messias und der Cäcilien-Ode zu theatralisch, in Schumann's Paradies und Peri besser. Herr Stägemann sang namentlich die Spontini'sche Arie vortrefflich. Die Chorleistungen im Messias, der 9. Symphonie und Paradies und Peri waren keineswegs tadelfrei, auch gelangen die ersten drei Sätze der 9. Symphonie nicht wie man der Januar-Aufführung dieses Werkes zufolge erwarten durfte. — Das ganze Musikfest hinterliess jedoch einen höchst befriedigenden Gesammteindruck.

Der Cäcilien-Verein in Carlsruhe brachte in seinem vierten Concert Beethoven's Grosses Septett; Arie für Alt mit Chor aus dem Oratorium »Samson« von Händel; »Verleih' uns Frieden«, Chor von Mendelssohn; zwei Duette für Sopran von Ferd. Hiller und L. Spohr; Ständchen von Grillparzer, für eine Altstimme und vierstimmigen Frauenchor von Franz Schubert; »Die Wach' ist da«, Chor aus der Oper »Die beiden Geizigen« von A. E. Gretry; zwei Lieder für Alt von H. Esser und Jos. Dessauer; schottische Lieder für Solostimmen und Chor von Schumann. — Das fünfte Concert brachte: 137. Psalm für Tenorsolo, Chor und Orchester von G. Vierling; Felix Mendelssohn-Bartholdy's Musik zur »Athalia«. — Das dritte Abonnement-Concert der grossh. Hofkirchenmusik ebendaselbst hatte folgenden Inhalt: Präludium und Fuge für die Orgel (A-moll) von Seb. Bach; zwei Chöre a capella: a) *»Sicut cervus desiderat«*, Motette von J. P. da Palestrina, b) *»Adoramus«* von Jos. Corsi; Recitativ und Arie für Sopran aus dem Oratorium »Der Tod Jesu« von Graun; Adagio für Orgel und Violine von S. Bach; Cavaline für Tenor aus dem Oratorium »Paulus« von Mendelssohn; der 84. Psalm: »Wie lieblich sind deine Wohnungen« für Soli und achtstimmigen Doppelchor von M. Hauptmann; *Ave Maria* für Tenorsolo, achtstimmigen Chor und Orgel von Mendelssohn; Arie für Alt aus dem *»Stabat mater«* von Haydn; zwei Chöre mit Orgelbegleitung: a) Pilgergesang aus dem Oratorium »Die heilige Helena« von Leonh. Leo, b) *»Alla Trinità beata«*, italienische Volksmelodie aus dem 15. Jahrhundert, für Chor bearbeitet von Giehne; *»Ave verum«* für zwei Sopran und Alt von Cherubini; Fuge für die Orgel, aus den sechs Fugen über den Namen BACH, von Schumann; Achtstimmige Motette für Doppelchor: »Lob' und Ehre und Weisheit« von S. Bach.

Vom 3. bis 5. Juni fand in Güstrow das 4. Mecklenburgische Musikfest unter Leitung von Alois Schmitt aus Schwerin und Ferd. Hiller aus Cöln statt. Zu den Chören hatten die Gesangvereine von Rostock, Schwerin, Wismar und Güstrow das Contingent gestellt; die Orchesterkräfte lieferten die Schweriner grossherzogl. Capelle und das Hautboistencorps, die grossh. Hofcapelle zu Neustrelitz und die städtischen Capellen zu Wismar und Güstrow. Unter den Solisten wurden genannt Frau Röske-Lund, Frl. Helene Hausen, Herr Gunz und Herr Hill. Am ersten Tage wurde Mendelssohn's »Paulus« aufgeführt, das Programm des zweiten Tags enthielt Schumann's B dur-Symphonie, Hiller's Hymne »Die Nacht«, Beethoven's Ouverture zu Leonore Nr. 3, und der dritte Theil der Schöpfung von Haydn. Der dritte Tag brachte ein Künstler-Concert mit Solovorträgen, Ouverturen und Chören — also ein ganz modernes Programm mit Ausschluss der Meister Händel und Bach!!

In Warschau hat das dortige Conservatorium (!) unter der Direction des Hrn. Kontski ein Concert gegeben, in welchem Wagner's Rienzi-Ouverture, Mozart's Requiem und Chöre aus der »Afrikanerin« das Programm bildeten!!

Opern-Nachrichten. In Dresden wurde am 30. Mai Gluck's »Iphigenia in Tauris« neu einstudirt gegeben. Ebenda wurde Doppler's »Wanda« in Scene gesetzt. — In Frankfurt wurde Mendelssohn's »Heimkehr« aufgeführt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

Wie die Zeitungen melden, hat Herr v. Bülow seine Entlassung als Vorspieler des Königs von Bayern eingereicht und erhalten. »Seine nach dem Weggange R. Wagner's sehr vereinsamte Stellung und die fortgesetzten Angriffe seiner zahlreichen Gegner mögen ihm besonders in letzter Zeit München sehr verleidet haben.« Er ist mit seiner Frau bereits abgereist. — Ebenso wird gemeldet, dass die Musteraufführungen Wagner'scher Opern abbestellt worden sind; es waren colossale Summen dafür bestimmt, welche, wie es scheint, jetzt in Pulverdampf aufgehen werden!

Briefkasten der Redaction.

F. in *X.* Halbjährig. —

ANZEIGER.

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das zweite Quartal der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen. J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 27. Juni 1866. **Nr. 26.** I. Jahrgang.

Adolph Bernhard Marx.

(Geb. ? — gest. 17. Mai 1866.)

(Schluss.)

Am verdienstvollsten ist Marx immer noch da, wo er sein reiches pädagogisches Talent walten lässt und eine Brücke zu bauen sucht zwischen Wissenschaft und allgemeiner Kunstanschauung. Wo er dieses Gebiet verlässt und das der Kritik oder der historischen Darstellung betritt, ist er weit unglücklicher. Erstens wird überall, wenn auch nur indirect, sein Groll über eigenen Misserfolg als Componist bemerklich; derselbe verblendet seinen Sinn, macht ihn gehässig gegen Jene, die er hieran schuldig glaubt, und zeigt ihm alle Zeitfragen in verkehrter oder schiefer Form. Der Ton, den er namentlich Mendelssohn gegenüber bei jeder Gelegenheit anschlägt, ist um so gehässiger und widerwärtiger, als offenbar verletzte Eitelkeit den Grund dazu gelegt hat. Zweitens aber zeigt sich bald in auffallender Weise sein Mangel an philologischem Forschersinn, an jener Gewissenhaftigkeit, die den Details nachgeht und nicht eher ruht, bis die vollkommene Kenntniss des Thatsächlichen jede Phrase, jedes Herumtappen im Ungewissen unmöglich macht. Endlich scheint ihm das eigentlich musikalisch-kritische Talent nur in mässigem Grade verliehen gewesen zu sein.

Das Buch, welches den Uebergang bildet von den rein instructiven zu den historischen Arbeiten Marx', ist »Die Musik des 19. Jahrhunderts« (1855). Abgesehen von dem etwas prätensiösen und gewagten Titel — man kann doch über die Musik eines Jahrhunderts nicht reden, bevor dasselbe abgelaufen ist, und überhaupt schwerlich als Zeitgenosse — bietet das Buch vorwiegend fromme Wünsche und Ideen über eine musikalische Volkserziehung. Was der Haupttitel verspricht: ein Urtheil oder eine Ansicht über die Musik unserer Zeit, ist sehr dürftig, ja eigentlich unverantwortlich schwach. Ein einziges unter zwölf Capiteln, das vierte, handelt auf 44 Seiten von der »Gegenwart«; es beginnt von dem »Erbe der Vergangenheit« und endigt mit einer »Erwartung der Zukunft«. Wer aber auch hier eine nur irgend befriedigende Darstellung, ja selbst nur eine vollständige Erwähnung der wirklich musikalisch bedeutenden Erscheinungen unserer Zeit und deren Würdigung suchte, würde sich stark enttäuscht finden. Marx spricht hier und im folgenden Capitel zumeist von der Oper, von Meyerbeer und Wagner. In Bezug auf Instrumentalmusik springt er direct von Beethoven auf Berlioz und Liszt. Für Mendelssohn hat er, wie immer, auch hier nur Achselzucken und hämische, zum Theil ganz falsch charakterisirende Bemerkungen. Schumann ignorirt er vollständig (nur einmal nennt er in Parenthese die »Peri« als Fortsetzung der Cantatenform). Von der musikalischen Lyrik dieser Meister, selbst von Fr. Schubert's musikalischen Poëmen, also gerade von dem, was nach Beethoven das Werthvollste ist, in dem 567 Seiten starkem Buche keine Silbe! Wie kann man aber über die »Pflege« dieser Musik »des 19. Jahrhunderts« und über »Methode der Musik« reden, wenn die Grundlage so höchst einseitig und verkehrt ist?

Im Jahre 1859 folgte dann »Beethoven, sein Leben und Schaffen«. Auch dieses Werk ist verschlungen und in allen Zeitungen weitläufig, zumeist zustimmend recensirt worden. A. W. Thayer hat auf schlagende Weise nachgewiesen (*Dwight's Journal of Music* 1860, in deutscher Uebersetzung »Deutsche Musikzeitung« 1861), dass der biographische Theil schlechthin werthlos, ja vielfach irreleitend ist. Ueber die künstlerischen Anschauungen Marx' in Betreff Beethoven's Schaffen hat er sein Urtheil zurückgehalten. Wir können hier ergänzend nur so viel sagen, dass uns das ganze Marx'sche Gebäude auch in dieser Hinsicht auf sehr schwachen Fundamenten zu ruhen scheint. Marx macht einen Schnitt durch Beethoven's Schaffen, wirft den einen Theil zur alten »Musik-Macherei« und preist den andern als den einzig richtigen Ausdruck neuer Zeit- und Kunstideen. Wohin solche Ansichten führen, haben wir mit Schrecken erleben müssen. Aber dieselben sind auch in Bezug auf Beethoven selbst ungerecht und unrichtig. Beethoven's Hauptwerke seiner ersten Zeit oder Jugend sind ebenso wenig blosse formelle Musik, als seine letzten ungebundenster poetischer Ausdruck. Der wahre

Unterschied besteht blos zwischen dem anhebenden und dem abschliessenden Künstler, zwischen dem Menschen, der in froher Jugendlust bei sonst ernster Gesinnung eine Welt vor sich, und dem Menschen, der eine Welt voll Kränkungen, Sorgen und Kummer hinter sich hat. Nichts scheint uns verkehrter, als eine Zertheilung Beethoven's zum Behufe der Aufstellung neuer Kunstprincipien — an die übrigens Marx selber nicht recht glaubt, denn er verurtheilt eigentlich Wagner, Meyerbeer, Berlioz und Liszt gleichmässig und tritt gelegentlich auch wieder mit einem Wortschwall für das Alte auf, der deutlich genug merken lässt, dass der Autor in diesen selbstgeschaffenen Wogen die klare Aussicht verloren hatte und sich nur darin gefiel, von denselben ohne festes Ziel sich tragen zu lassen.

Oder sollte man es für möglich halten, dass, nachdem Marx die Schiffe hinter sich verbrannt und bei Gelegenheit Beethoven's der Musik eine ganz neue, den Bedürfnissen eines neuen Jahrhunderts entsprechende Entwicklung vindicirt hatte, auf einmal hinter Mozart zurückgehen und Gluck zu seinem Helden machen werde? Freilich mag ihm, wie vielen Anderen, die Idee des »Musik-Dramas« zu schaffen gemacht haben; er hoffte vielleicht durch das Studium Gluck's selbst besser in's Klare zu kommen und legte dann dem Publicum die Früchte seiner Studien vor (Gluck und die Oper. 1863). Aber er durfte, wenn er als Musiker zu Musikern und Musikverständigen sprechen wollte, nicht übersehen, dass erst Mozart durch seine reichere Begabung und dadurch, dass Gluck sein Vorgänger war, erreicht hat, was Gluck als Ziel vorschwebte. Marx befindet sich gegenüber der Oper offenbar in jenem fatalen Dilemma, dem so viele nicht zu entgehen vermochten: entweder der musikalischen Wahrheit untreu zu werden, oder einen aufrichtigen Rückzug anzutreten; er ist, soweit seine immer sehr gewundene, widerspruchs- und vorbehaltsvolle Darstellungsweise diese Behauptung zulässt, zumeist dem erstgenannten Fehler verfallen. — Gegen das Biographische dieser Arbeit ist weniger eingewendet worden als bei Beethoven, vielleicht weil sich bis jetzt Niemand die Mühe gegeben hat, Marx auf jedem Schritte zu folgen und seine Angaben genau zu prüfen, oder auch weil Gluck's Leben weniger schwierige Probleme bietet, als das Beethoven's. Dass aber die Phantasie des Autors zur Schilderung Gluck's viel beigetragen haben wird, ersieht man schon deutlich genug aus dem zweiten Capitel des Buches »Jugend und Schule«, wo Marx durch den Umstand, dass Gluck's Vater Förster war, sich zu Schilderungen und Folgerungen verleiten lässt, die mit dem Ernste eines wissenschaftlichen Buches in seltsamem Widerspruche stehen (vergl. übrigens die Artikel über Gluck in der Allgem. Musikal. Zeitung 1863 S. 120 ff., dann S. 365).

Nach diesem »Gluck« ist von Marx nur noch ein schriftstellerisches Werk erschienen, die »Erinnerungen aus meinem Leben« (Berlin 1865). Wohl mögen ein zunehmendes Augenübel und andere physische Leiden es ihm unmöglich gemacht haben, noch mehr solche Bücher erscheinen zu lassen, die zu irgend welchen Special-Studien oder Forschungen nöthigen. *) Lust an schriftstellerischer Arbeit, vielleicht auch andere Gründe, haben ihm aber keine Ruhe gelassen und er musste noch diese »Erinnerungen« in die Welt fördern, die erstlich stark feuilletonistischer oder novellistischer Art sind, dann aber auch dem Autor Blössen geben, die er entschieden hätte vermeiden sollen. Wir sind nicht gesonnen, hierüber auf kaum geschlossenem Grabe eine bittere Nachrede zu halten, müssen aber doch Farbe bekennen, weil die Kritik in unbegreiflicher Schwäche und Verblendung dieses letzte Opus seiner Zeit — nicht etwa schweigend oder mit achtungsvoller Rückhaltung hingenommen — sondern stark belobt und dem Publicum angepriesen hat. Diesen Stimmen gegenüber haben wir das Bedauern auszusprechen, dass sie sich von der Rücksicht für die Person haben mehr leiten lassen, als von der Rücksicht für die Wahrheit.

Marx war in Halle von jüdischen Eltern geboren, trieb die Musik in seinen Jugendjahren in offenbar sehr unvollkommener Weise, sog bei Türk mehr Widerwille gegen die gebräuchlichen Disciplinen ein, als er (bei unbedeutender Begabung) wirkliche technische Schulung gewinnen konnte, studirte dann die Rechte, schwankte längere Zeit über den festen Lebensberuf, trat in die christliche Religion über, ging endlich nach Berlin, gründete dort und redigirte die »Berliner Allgemeine Musikal. Zeitung« durch 7 Jahre, war an einem von Stern, Kullak und ihm gegründeten Conservatorium eine Zeitlang thätig, wurde königl. Professor der Musik und Musikdirector an der Universität daselbst und genoss grosses Ansehen, welches durch die Aufdeckung von Handlungen der Schwäche (wie z. B. die Abfassung des bombastischen Artikels über sich selbst in Schilling's Lexikon u. a.) nicht weiter beeinträchtigt worden zu sein scheint. — Genaueres und Vollständigeres über Marx' Leben und Werke findet man in Lexiken (z. B. Ledebur über die Musiker Berlins). Vor den »Erinnerungen« möchten wir den, welchem es nach dieser Seite hin um strenge Thatsachen zu thun ist, warnen. Die Phantasie und die Eitelkeit des Verfassers spielt darin offenbar eine zu starke Rolle.

Recensionen.

Aeltere Claviermusik in neuen Ausgaben.
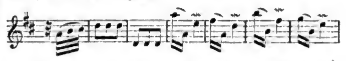
v. Br. Unsere Zeit offenbart vielfach, auch auf dem Gebiete der Musik, den Drang nach historischer Erkenntniss, der freilich aus gar mancherlei und den verschiedenartigsten Quellen herfliessen möchte. Dass sich dieser Drang allmälig entwickeln musste, ist völlig naturgemäss. Wenn man nach der Höhe nicht mehr vordringen zu können glaubt, sucht man sich nach der Breite hin auszudehnen und zugleich die Tiefen zu ergründen, aus wel-

*) Eine »Allgemeine Musikwissenschaft« soll übrigens in seinem Nachlasse gefunden worden sein.

chen solche Bildungen emporgestiegen sind. Auch kann man von solcher Beschäftigung mit einer älteren, so viel gemesseneren Kunst und einem damit verbundenen Ausruhen von dem Ueberreiz der neueren nur wohlthätige Folgen erwarten. Dass man nur in solchen Bemühungen möglichst den ächten Quellen nachgehe, aus welchen die ächte, wahre, schöne und grosse Kunst emporwuchs und sich nicht in eine blosse Raritäten- und Curiositäten-Liebhaberei verliere und auch in dem Alten die ächte Kunst, deren Basis stets die Empfindung und sinnlich-schöne Form bleibt, von der falschen: der gezierten und geschraubten einerseits und der in technischer Ueberfeinerung und Spitzfindigkeit blos mit Formen spielenden Künstelei andererseits wohl unterscheide.

Es liegen uns zwei Sammlungen älterer Claviercompositionen vor, die eine herausgegeben von dem Literarhistoriker Hrn. Capellmeister Schletterer: »Classische Claviercompositionen aus älterer Zeit« (Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann), die andere von dem Pianisten Hrn. E. Pauer: »Alte Claviermusik«, Sechs Hefte (Leipzig, B. Senff). Die erstere wird von dem Herausgeber durch ein Vorwort eingeleitet, aus welchem wir erfahren, dass sein Unternehmen auf einen grösseren Umfang berechnet ist und es von dem Antheil des Publicums abhängen soll, ob es in der beabsichtigten Ausdehnung durchgeführt werden wird oder nicht. Dasselbe soll gleichmässig der deutschen, französischen und italienischen Schule gewidmet sein und der Herausgeber will mit der Publication späterer Arbeiten beginnen, um durch sie das Interesse für die früheren Anfänge der Clavierliteratur zu erwecken. Einstweilen sind uns in vier bereits erschienenen Heften *) Proben gegeben, in welcher Weise er sein jedenfalls verdienstliches und beachtungswerthes Unternehmen durchzuführen gedenkt. In den Heften werden uns zunächst Arbeiten von drei deutschen Componisten mitgetheilt, deren zwei, nämlich Gottlieb Muffat und Ph. Em. Bach für die Geschichte der Kunst, insbesondere für die Entwicklung der Claviermusik von Einfluss geworden sind, der Letztere zumal, wie bekannt, von weittragendstem. Dagegen müssen wir unsere Verwunderung darüber aussprechen, was den Herausgeber veranlasst haben konnte, auch Claviercompositionen von Reichardt in diesen Cyklus aufzunehmen. Denn für die Entwicklung der Claviermusik-Literatur ist dieser Componist doch sicher ohne jegliche Bedeutung gewesen und vom rein künstlerischen Standpunkte aus erwecken die hier mitgetheilten Arbeiten ebenso wenig Interesse, wie vom kunsthistorischen. Die drei Sonaten, welchen wir hier begegnen, spiegeln wohl getreu die Manier jener Zeit, welcher man den Spitznamen der Zopf- oder Rococcoperiode gegeben hat, wie mehr oder minder fast alle andern Künstler dieser Epoche in ihren Werken auch, aber ohne Geist; es sind reine Schulexercitien. Etwas besser nehmen sich ein paar kleine Stücke aus, welche diesen Sonaten angehängt sind, und wenn der Herausgeber schon glaubte, diesen Componisten in seiner Sammlung nicht umgehen zu dürfen, so hätte er sich immerhin auf diese drei Blüetten beschränken mögen, die doch wenigstens eigenthümliche Erfindung zeigen, während die Sonaten als Abklatsch der schwächsten Sonaten Haydn's erscheinen, mithin auch der historischen Erkenntniss nichts bieten. **)

Sehr dankbar dagegen sind wir für die Compositionen Muffat's, deren Bekanntschaft das erste Heft vermittelt. Dieser Componist, welcher noch als dem 17. Jahrhundert angehörig zu betrachten ist, erscheint in der in Rede stehenden Sammlung viel besser vertreten, als in der Pauer'schen, ja die meisten Stücke der hier mitgetheilten zwei Suiten sind nicht nur historisch interessant, sondern wirken auch an sich erfreulich, und man begegnet schon einem viel freieren Stil, als man ihn im Ganzen an Compositionen aus jener Periode gewohnt ist und dem Autor nach den Proben der Pauer'schen Sammlung zutrauen möchte. Der Autor entwickelt in seinen Allegro-Sätzen Lebhaftigkeit des Ausdrucks, ja zuweilen einen gewissen kecken, geistreichen Humor, wovon das »*La Hardiesse*« überschriebene Stück der zweiten Suite das gelungenste Beispiel giebt; nächst diesem aber das Finale der ersten Suite, welches so beginnt:



und die zierliche Courante, die zugleich auch durch ihre Stimmführung unser Wohlgefallen gewinnt. Durch Grazie sticht besonders die Allemande der ersten Suite hervor. Die Sarabande der zweiten Suite erinnert in ihrem schönen, hoheitsvollen Ernste an ähnliche Bildungen Bach's, sowie von den beiden Menuetten der zweite in G-moll durch liebliche Innigkeit, wie sie schon der Melodiekeim:



ankündigt, der erste durch derbkräftige Laune erfreut. Auch eine Fuge enthält die zweite Suite, eine vierstimmige, und zwar eine sehr schätzenswerthe Arbeit, tüchtig und sicher in der Technik, frei und lebendig im Ausdruck und in der Gliederung der Stimmen. ***)
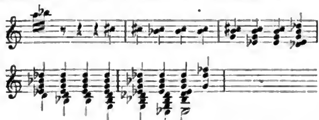
*) Mittlerweile sind drei neue, Rameau und die italienische Schule (Fr. Durante und Dom. Scarlatti) enthaltende dazugekommen. D. Red.

**) Wenn es gleichwohl, wie natürlich, auf dem Titelblatt auch dieses Compositionsheftes heisst: »Classische Claviercompositionen«, so wird man nur immer wieder an die häufige Verwechslung des »Alten« mit dem »Classischen« erinnert.

***) Dass der Herausgeber, seinem Princip getreu, auch in diesem Stücke die zahllosen Mordanten, Triller und Doppelschläge, mit welchen es wahrhaft übersät ist, beibehalten hat, können wir wohl nur billigen, allein Spieler von Einsicht und Geschmack werden sich wohl die Freiheit gestatten, unter diesem Heer von *agréments* eine kleine Sichtung vorzunehmen und werden ebenfalls im Rechte sein.

Für Mittheilung dieser beiden Suiten haben wir, wie gesagt, nur Ursache dankbar zu sein und das kunstliebende Publicum darf sich von ihnen Genuss und Belehrung versprechen. Dagegen hätte die nachfolgende Ciaconna — ein Thema mit 38 zum Theil geistlosen Variationen — wohl besser fortbleiben können. *) An Beispielen dieses Genres fehlt es in der musikalischen Literaturgeschichte wahrlich nicht. Oder der Herausgeber hätte sich auch auf Mittheilung von einigen Variationen beschränken und durch ein beigefügtes u. s. w. die Beschaffenheit der folgenden andeuten können. Indessen die Verlagshandlung giebt diese Ciaconna, sowie jede der beiden Suiten auch gesondert ab, und so ist wenigstens Niemand, der sich gern in den Besitz der beiden letzteren setzen möchte, gezwungen, auch die erstere mit in den Kauf zu nehmen.

Das zweite Heft dieser Sammlung bringt vier Sonaten, ein Arioso mit Variationen und eine Fuge von Emanuel Bach. Dieser, wie bekannt, für die ganze Entwicklung der Instrumentalmusik so bedeutend gewordene Autor ist zwar dem Publikum durch mehrfache neuere Ausgaben wieder näher gerückt worden, allein bei dem Interesse, welches die hier mitgetheilten Stücke an sich bieten, sind dieselben allemal willkommen zu heissen. Am prägnantesten tritt die Sonate in F-moll hervor von eben so schwungvollem, kräftigem Ausdruck in den beiden Allegro-Sätzen, wie von zarter Empfindung im Andante. Die ganze Sonate unterscheidet sich von den übrigen durch reichere contrapunktische Arbeit. In der Sonate in C-dur, die sonst auch des Schönen viel enthält, wird man wieder einmal besonders stark von den fatalen hölzernen Trommelbässen: [Notenbeispiel] chocquirt. Folgende interessante Modulation von A-moll nach As-moll notiren wir:



Dann modulirt der Componist enharmonisch durch die Accorde: [Notenbeispiel] wieder zurück nach A-moll.

Das dithyrambische Adagio in D-moll und das graziöse Allegretto der B dur-Sonate werden die Kunstfreunde neuerlich für diesen liebenswürdigen Tondichter einnehmen.

In der E dur-Sonate dagegen treten, ungeachtet einzelner feiner Züge, mehr die schwachen, als die starken Seiten des Componisten: das Kleben am Detail, die Ueberzierlichkeit, die Unfreiheit der Stimmführung, insbesondere die steifen Bässe hervor. Die den Sonaten folgenden Variationen erheben sich ein wenig über jene von Muffat und sind deren auch nur sechs, was man sich eher gefallen lassen kann. Die Fuge endlich, blos zweistimmig, ziemlich mager in der Ausarbeitung und schlaff in der Form, kann freilich auch, selbst wenn man sie nicht, woran Niemand denken wird, mit den Meisterfugen des grossen Vaters messen will, nur eben mässig interessiren. *)

Es erübrigen noch die Stücke von Couperin, welche das erste Heft der französischen Schule bilden und aus denen uns der Esprit des Rococco in seiner originalsten Gestalt entgegenweht, denn aus Frankreich war er ja zu uns nach Deutschland herübergewandert und spukt selbst zuweilen in den Arbeiten des grossen Sebastian. Couperin war enragirter Programmcomponist, denn fast alle seine Claviercompositionen, von dem Genre der vorliegenden (welches, obwohl man auch einige Concerte von ihm besitzt, sein Lieblingsgenre war), **) sind mit Ueberschriften versehen. Auch unter den vorliegenden Stücken fehlen nicht »*la tendre Nanette*«, »*la Voluptueuse*« und »*le reveil-matin*«. Doch lässt sich nicht leugnen, dass die niedlichen Tonfigürchen, welche dieser Autor ausführt, sich mitunter, wie in der vorliegenden Sammlung besonders Nr. 1 (in seiner ganzen Entwicklung interessant), dann Nr. 5 und 9 artig genug ausnehmen.

Und so sehen wir denn mit Interesse der Fortsetzung dieser Anthologie entgegen, welcher Herausgeber und Verleger alle Sorgfalt zugewendet haben. Noch ist zu bemerken, dass dieselbe völlig getreu den authentischen Text giebt, nichts mehr und nichts weniger.

(Schluss folgt.)

*) Wir sind mit diesem Urtheile nicht unbedingt einverstanden. D. Red.

*) Wenn Herr Schletterer in seinem Vorwort sagt, die Geschichte der deutschen Claviermusik culminire in Ph. Em. Bach, so ist das wohl nicht ganz richtig ausgedrückt, da doch S. Bach und Ph. Emanuel's Nachfolger einen entschieden höheren Rang einnehmen. D. Red.

**) Eine Art »Lieder ohne Worte«.

Urtheil eines schweizerischen Musikers über Johannes Brahms.

(Wie wir in der vorigen Nummer erwähnten, war uns vor einiger Zeit von Seite eines Musikers, der in einer schweizerischen Stadt eine sehr geachtete Stellung einnimmt, ein Züricher Bericht über Brahms' Auftreten daselbst zugegangen. Wir konnten diese Correspondenz aus verschiedenen Gründen nicht abdrucken, theilen aber heute den Schlusspassus daraus mit, welcher das Total-Urtheil jenes Musikers über Brahms einschliesst. Einige sehr kühne Behauptungen darin mögen dem Enthusiasmus nachgesehen werden. D. Red.)

Wenn eine reiche Phantasie, eine Schöpferkraft, die fähig ist, in einer Kunst ganz neue, noch ungeahnte Pfade zu betreten, dieser Kunst ganz neue, noch unentdeckte Gebiete zuzuführen, wenn Tiefe und Poesie der Empfindung, verbunden mit vollkommener Beherrschung aller technischen Hülfsmittel, wenn Geistesadel, in unablässigem Studium der hervorragendsten schon vorhandenen Kunstwerke geläuterter Geschmack, Fleiss, sonstige vielseitige und reiche Bildung und ernstestes Streben nach dem Höchsten, — wenn diese Eigenschaften vereinigt den Meister machen, so verdient Brahms diesen Titel, wie gegenwärtig kein Anderer. In seinen grösseren Compositionen ist eine Logik in Aufeinanderfolge der Gedanken und

Motivo, ein architektonischer Aufbau, wie wir ihn fast nur bei Beethoven in ebenso hohem Grade zu finden gewohnt sind; es ist ferner da eine sprühende Genialität, Blitz auf Blitz, Schlag auf Schlag, so reich, so ächt musikalisch durch und durch, und, was nicht hoch genug anzuschlagen ist, so kerngesund, ohne jede Spur von Weltschmerz, von Blasirtheit, Kränkelei, so naturwüchsig, dass einen beim Anhören einmal uns andere jene heiligen unerklärlichen Schauer anwandeln, die man nur empfindet, wenn das Höchste, unser Innerstes Aufregende uns nahe tritt und übernimmt. Wer von diesen Schauern nicht befallen wurde, indem er z. B. jene unendliche, himmlische Seligkeit athmenden Asdur-Stellen in den Adagios beider Serenaden,*) ferner das Mittelthema (zum erstenmal in F-dur, später in D-dur) im ersten Satz des Clavierconcerts und das Adagio desselben, dann im Intermezzo des Gmoll-Quartetts (Op. 25) die Stellen auf Seite 22 Zeile 2 von Takt 3 an, auf Seite 24 Zeile 2 von Takt 3 an bis zum Theilschluss und im Andante auf S. 44 Zeile 2 von Takt 5 an beim Wiedereintritt des Hauptthemas (wir citiren nur dieses Wenige) hörte, der mag wohl den Tempel der Kunst von weitem erblickt haben, in sein Heiligthum ist er aber nie gedrungen!

Wenn die Kritik Brahms Manierirtheit vorwirft, so thut sie sehr Unrecht; jeder bedeutende, auch der bedeutendste Componist hat seine eigene Manier, an der man ihn sogleich erkennt und die ihn scharf von Andern unterscheidet, Beethoven so gut als Bach, Mozart, Haydn, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Gade. Alle Achtung vor der Manier eines Componisten, der nichts Anderes sein und geben will, als sich selber! Brahms mag wohl hie und da auch seine Schrullen und Eigenheiten haben; die finden sich aber bei jeder hervorragenden Individualität. Wer wird sich dadurch den Blick trüben lassen für die Hauptsache, das Grosse und Unvergängliche? Wer wird beim Anblicke einer Königin des Waldes, einer mächtigen, reich geästeten Eiche, die ihre prachtvolle Krone lebenskräftig und lustig gen Himmel reckt, an das Bischen Erde denken, das an ihren Wurzeln klebt, oder an die Schneckenhäuschen und Käferchen, die vielleicht in den Ritzen ihrer Rinde versteckt sind und auch gelebt haben wollen?

Somit sei denn unsere innigste und festeste Ueberzeugung ausgesprochen, dass das, was Robert Schumann einige Jahre vor seinem zu frühen Hinscheiden in prophetischem Geiste über Brahms ausgesprochen hat, sich vollständig erfüllen wird und muss; diese Ueberzeugung gewannen wir sogleich von dem Augenblick an, wo wir die erste Serenade kennen lernten, und sie wurde mit jedem folgenden Werke auf's Neue bestätigt. Im unwandelbaren Glauben an diese Erfüllung wollen wir denn hiemit unsern Artikel beschliessen. *J. C. E.*

*) Welche Stelle der Ddur-Serenade der Verfasser meint, ist uns nicht ganz klar, da in dem betreffenden Adagio die Tonart As-dur nur ganz vorübergehend vorkommt. D. Red.

Musikleben in Coblenz.

S. Nachdem die unter der vielversprechenden neuen Leitung von Max Bruch am 31. Oct. wiedereröffneten Concerte mit einer zweiten Aufführung zu Wohlthätigkeitszwecken am 24. April ihre Saison geschlossen, erfüllt sich auch unsere Aufgabe, über das Gehörte in Kürze zu berichten. Sollen wir gleich nach dem Gesammteindrucke ein Urtheil abgeben, so können wir uns kurz dahin aussprechen, dass die Aufführungen im Orchester, nach der Seite feinerer Nüancirung, discreterer Unterordnung, leichterer Folge bei Begleitungen, manchen Fortschritt wohl erkennen lassen. Auch der weibliche Chor hat nach Eliminirung einer hübschen Zahl gemüthlicher Figurantinnen und Zutritt wirklich musikalisch gebildeter Damen im Anfang erheblich gewonnen. Wir erhielten insbesondere gar prächtige junge Alte, frisch, fest und voll markigen Wohlklangs, woneben der Sopran zwar im hohen *Forte* hell genug durchschlägt, aber zur sicheren Führung der Melodie mehr Ruhe, breiteren Ton, Körper und Fülle wünschen lässt. Der Männerchor, der in letzter Zeit arg decimirt erschien, konnte hingegen so wenig befriedigen, dass an Vorführung grösserer Werke gar nicht zu denken war und es mit einem frommen Versuche an Judas Maccabäus-Chören sein Bewenden haben musste. Kleinere Chorsachen, wo ja »des Basses Grundgewalt« weniger in's Gewicht schlägt, wie Mozart's *Ave verum*, Schumann's Zigeunerleben, Bruch's *Jubilate Amen* wurden recht exact und sauber ausgeführt. Für Solo-Partien und Einzelvorträge kamen uns, im ersten Anfang der Saison, Bruch's reichere persönliche Beziehungen recht zu statten; wir danken dem insbesondere den Besuch von Clara Schumann und Wilhelmine Szarvady, des Pariser und des Gebrüder Müller'schen Quartetts.

Im ersten Concert nun, wo Herr Bruch im Beisein der Königin mit Tusch empfangen wurde, hatten wir die besondere Freude, die uns vom Cölner Feste im besten Andenken gebliebene Frau Szarvady zu hören. Sie wählte Mendelssohn's Concert, Schumann's Studie für den Pedalflügel in F-moll und Nocturne und Fantaisie-Impromptu von Chopin. Ihr eminent fertiges und, so rund und weich, zum Entzücken delicates Spiel war der »allerhöchst« bewiesenen Auszeichnung einmal wirklich werth — für die anmuthige Künstlerin um so ehrenvoller, als dieselbe am Abend vorher, durch Verspätung des Zuges von Basel, für ein »Concert bei Hofe« vergeblich erwartet wurde. Der Chor sang Schumann's hier oft gehörtes Zigeunerleben (instrumentirt von P. Grädener) im Ganzen recht befriedigend, wogegen die kleinen Solosätzchen, namentlich im Alt und Bass, recht mangelhaft zu Gehör kamen. Vorzüglich gelungen erschien Cherubini's reizender Frauenchor aus »*Blanche de Provence*«, der durch seinen so rührend einfachen, unschuldigen Ton bezaubernd wirkte. Die Orchesterleistungen dieses Abends waren geringer, und es wäre blinder Namenglaube, wollten wir nicht gestehen, dass Beethoven's Bdur-Symphonie hier schon ungleich wirksamer vorgeführt sei. In den Mittelsätzen zumal war uns, über dem zu ängstlich ins kleine Detail geführten Spiele, Manches auffällig verzogen, und auch jene urfrischen Allegri entbehrten des vollebendigen, geistdurchströmten Zuges, der wie mit elektrischem Feuer in die Herzen überschlägt. Im Ganzen war eine gewisse höfische Zurückhaltung bemerkbar, die freilich zu dem freien Geiste eines Beethoven am wenigsten passt. Auch in der Euryanthe-Ouvertüre vermissten wir die energisch treibende Bewegung, den stolzen ritterlichen Schwung, der Weber's Compositionen so eigen und nothwendig, die Gemüther fasst und unwiderstehlich hinreisst. Dilettantischem Tempotreiben feind, glaubten wir billigen zu müssen, dass Herr Bruch die durchweg gemessenen Tempi zur ersten sicheren Disciplinirung seines Orchesters in Anwendung bringe, fanden jedoch weiterhin bestätigt, dass er, gleich Ferd. Hiller, überhaupt zu uns ganz ungewohntem Temperiren und Rückhalten neigt. Wohin wir noch hörten, möchte man hier eben nicht, dass er damit in weitere Nachfolge des Cölner Maëstro trete.

Im zweiten Concert war denn dieser selbst — das erste Mal in Coblenz — in Begleitung des Hrn. Prof. Bischoff unter uns erschienen. Er spielte natürlich sich selbst: das Fis moll-Concert und einige auf die specielle Fertigkeit gemachte Fingerstücke, Namens Gavotte, Sarabande, Courante, letzteres in relativer Werthschätzung das ansprechendere. Dazu kam sein so überreich tonmalerisch illustrirter, fast mehr gespielter als gesungener »Gesang der Geister über den Wassern«. In Summa gar viel Hiller, doch war einmal *Hiller for ever* die Parole des Abends, der in der Meinung der Gläubigen alles Dagewesene

übertreffen musste. Von dem genannten, üppig genug in allerhand Figuren- und Passagenwerk auswuchernden Concerte schien uns der erste Satz der gehaltvollere, wogegen das kräftig anhebende Finale nach dem zweiten ziemlich trivialen Thema immer matter und leerer verläuft. Was uns in Hiller's äusserst gewandtem Vortrage etwas eigen berührte, war die vornehme, genial-angethane Nonchalance, die leichte Sorge um sich und sein Werk, als ob Wirkung und Erfolg sich ganz natürlich und von selbst verständen. Ferner hörten wir eine artige Soubrette Fräulein Vlczek aus Mannheim, die von dortiger Oper die nöthigen Requisiten an Coloratur und Mimik mit sich führte. Sie sang »*Una voce poco fà*« und Ständchen von Gounod und zwitscherte obenein den Carneval von Venedig! Eine so weit gehende Connivenz für den gewöhnlichsten publiken Geschmack hätten wir bei Bruch nicht für möglich gehalten. Nach so viel Leiden blosser Kehl- und Fingerfertigkeit hörten wir denn, erleichtert aufathmend, zum Schluss wieder Musik: Beethoven's Egmont-Ouvertüre, deren Presto insbesondere vortrefflich und in schönstem Tempo ausgeführt wurde. Eingeleitet wurde das Concert durch zwei Entr'acts aus F. Schubert's Rosamunde, deren Beziehung zum Drama, ohne damit irgend in Programmdeutelei zu verfallen, wohl mit einigen kürzesten Worten hätte angegeben werden können. Es kennzeichnet unser nicht leicht bewegliches Publicum, dass sich nach bester Ausführung dieser wunderbar reichen Tonstücke auch keine Hand zum Beifall regte; solcher blieb der für uns Deutsche schwer auszusprechenden Sängerin und Meister Hiller vorbehalten.

Im nächsten Concert gab es denn Bruch's Frithjofsage. Wir begrüssten darin freudigst eine tüchtige, der Merkzeichen des Talents volle Tonschöpfung. Aus Ingeborg's Brautzug und Klage und dem Quartett »Sonne, wie schön« tönen uns in der That jene mit Zaubergewalt fassenden, in eines Jeden Seele mitsingenden Melodien, die man, wie sehr man auch, glaubend sie schon vordem gehört zu haben, herumsucht, schlechterdings als neu und eigenthümlich anerkennen muss. In der mit allen Effectmitteln der modernen grossen Oper ausgestatteten Instrumentirung hingegen vernehmen wir nicht undeutliche Reminiscenzen auf Weber, Wagner, Meyerbeer. Die Chöre selber, die naturgemäss die Hauptsache sein sollten, scheinen uns der schwächere Theil: wo sie nicht schon von der starken Instrumentation überdeckt sind, haben sie, der hohen Schönheit des Anderen gegenüber, einen minder edelen, declamatorisch angestrengten, wir möchten fast sagen theatralen Anstrich; gar Manches mehr effectreich und von sinnlicher Kraft, als an sich schön. Von Seiten der Chöre wird die Aufführung überall ihre Schwierigkeiten haben und so war sie auch hier nur mässig befriedigend. Die Soli waren bei Fräul. Rempel aus Cöln und Herrn Bertram vom Hoftheater zu Wiesbaden in guten Händen. Letzterem — der, wie er in einer gewissen Theater-Bravour excellirt, die Coulissen nicht wohl entbehren mag — fehlte mitunter für den weicheren, lyrischen Ausdruck (Frithjof's Abschied etc.) der feinere Concertschliff, doch wusste er das wohl den Meisten durch einen Stimmung und Phantasie belebenden Vortrag vergessen zu machen. Frl. Rempel sang insbesondere Ingeborg's Klage mit reinster Empfindung und edelm, gesättigtem Ton, wogegen uns in ihrem weitern Liedervortrage Mozart's »Veilchen«, gegen den »leichten Sinn« der Schäferin, gar zu sentimental verzogen schien.

Von Bruch's eigenen Compositionen hörten wir sonst noch: das ansprechende, in schlichtem Klang von allem süsslichen Ave-Wesen so glücklich entfernte »*Jubilate Amen*« und aus der Loreley das Lied Hubert's mit Chorrefrain »Des Tags beim Werk«, das übrigens in dem traurig monotonen Vortrage des Herrn Behr (Oberregisseur von Cöln) keinen rechten Eindruck machte, wohingegen das in einer Soirée der Gesanglehrerin Frl. Hempel vorgeführte Lied der Winzerinnen durch reizende Melodie und zierlich ablaufende Rundung der Form sehr freundlich berührte. Von Bruch's neuem Violin-Concerte haben wir bereits in Nr. 20 kurz berichtet.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Dresden. ÷ Seit meinem letzten Berichte in Nr. 16 Ihres Blattes, der bereits den Schluss unserer Concertsaison verkündete, sind nur noch wenige musikalische Vorkommnisse von Bedeutung zu registriren. Am 23. März gab der Flötenvirtuos Herr A. v. Vroye eine Soirée musicale, in welcher der treffliche, seit einigen Jahren berühmt gewordene Künstler reichen Beifall erntete. — Am 12. April hatte Fräul. Mary Krebs zum Besten der Hinterlassenen einiger hier verstorbenen Künstler ein Concert mit Unterstützung der kgl. Capelle veranstaltet, in welchem die ausgezeichnete Pianistin das seltener gehörte Es-dur-Concert von Weber in vorzüglicher Weise zu Gehör brachte. Ausser den Vorträgen der Frau Bürde-Ney und des Herrn Grützmacher interessirte in diesem Concerte ein Trompetentrio mit Orchesterbegleitung von Vorberger, welches von den kgl. Kammermusikern Herren F. Queiser, Schindler und Kuhnert*) in virtuoser Ausführung vorgetragen wurde. Bei dieser Gelegenheit will ich nicht unerwähnt lassen, dass Frau Bürde-Ney, welche nach Erfüllung ihres 10jährigen Contractes mit Ostern d. J. aus dem Mitgliederverbande des kgl. Hoftheaters ausgeschieden war, einen neuen Contract mit der kgl. Generaldirection abgeschlossen hat, der insbesondere auch ihre Mitwirkung bei den Musikaufführungen in der katholischen Hofkirche sichert. Eine der letzten Rollen, in welcher die geschätzte Künstlerin das Dresdener Publicum erfreute, war die Rolle der Iphigenia in der am 30. Mai neueinstudirten Oper »Iphigenia auf Tauris« von Gluck. Die Darstellung dieses Meisterwerks unter der musterhaften Leitung des Hrn. Dr. Rietz ist als eine sehr lobenswerthe, beziehungsweise vorzügliche zu bezeichnen. Die Herren Degele (Orestes), Rudolph (Pylades), Mitterwurzer (Thoas) thaten in Verbindung mit Frau Bürde, der Capelle und dem Chore ihre Schuldigkeit, um der erhabenen Tondichtung in wahrhaft künstlerischer Weise gerecht zu werden. — Am 6. Juni ging endlich die längst erwartete Oper »Wanda« von F. Doppler unter Leitung des Herrn Dr. Rietz mit entschieden günstigem Erfolg in Scene. Die Hauptrollen waren in Händen der Frau Jauner-Krall (Wanda), Richard (Timus), Degele (Hyppolit), Scaria (Sohol) und Rudolph (Derwisch). Die Oper des als Flötenvirtuosen und Componisten berühmten und geschätzten Doppler hat den Vorzug, in frischer, ungezwungener und anspruchsloser Weise nicht mehr geben zu wollen, als dem Talente des Componisten möglich war. Kein Raffinement, keine Speculation oder dergleichen stört den natürlichen Lauf der melodiösen, geschickt und wirkungsvoll instrumentirten, der Situation angepassten, charakteristischen und in der Form knappen Musikstücke. Das Werk macht keinen Anspruch auf Tiefe und hohen dramatischen Schwung, ist aber ebensoweit entfernt von jeder Frivolität und Trivialität. Die Darstellung hier ist mit Ausnahme der Leistung des Herrn Richard als Timus als eine vorzügliche zu bezeichnen. — Unter den Gästen des Hoftheaters in den letzten Monaten sind die Herren Niemann (Tannhäuser, Joseph), Wachtel (Arnold, Troubadour, Postillon), Braun-Brimi (Arnold) und Nako (Raoul) zu erwähnen. Der Erfolg der beiden ersten so berühmten und doch so verschiedenen Künstler war ein glänzender zu nennen. Freilich vermochten auch diese bedeutenden Leistungen nicht

*) Wir können bei der ziemlich undeutlichen Schrift unseres Hrn. Correspondenten die Richtigkeit der Namen nicht überall verbürgen. D. Red.

die Erinnerung an den unvergesslichen Schnorr v. Carolsfeld zu verwischen. Herr Braun-Brimi aus Nürnberg fiel durch, ebenso Herr Nako von Breslau. Demunerachtet hat man Letztern, der bei reichen Mitteln einen wahren Schatz von musikalischer Unwissenheit und Ungeschicklichkeit besitzt, engagirt, um ihn für die Rolle des Vasco de Gama abzurichten, eine scharfe Kritik für Meyerbeer's Oper und die Tenorverhältnisse am hiesigen Hoftheater. — Soeben ist der Bericht des Tonkünstlervereins (1865—1866) ausgegeben worden; während des Sommers werde ich Ihnen Näheres darüber mittheilen. — Seit einigen Wochen spukt hier wieder Herr Gustav Satter. »Beneidenswerthes Creta«, singt Idomeneus in Mozart's herrlicher Oper. Wir Dresdener möchten singen: »beneidenswerthes Hannover«. Dort hat der Schwindel des genannten Herrn nicht lange gedauert, möge er hier bald ein Ende nehmen.

Nachrichten.

London. Nach unseren letzten Berichten in Nr. 21 und 22 dieser Blätter hat sich wieder eine solche Fülle des Mittheilbaren angedrängt, dass wir selbst zu kurzem Resumé nur das Wichtigere ausheben können. Die *Philharmonic Concerts* gaben in vier Aufführungen Mozart's G moll-, 2 Haydn'sche und Beethoven's 6., 7. u. 8. Symphonie; eine *Soi-disant*-Symphonie Gounod's wurde herzlichst schwach befunden und kalt aufgenommen. An Ouvertüren u. dgl. hörte man: Mendelssohn's »*Midsummer Nights Dream*« und »*Wedding March*«, Weber's Preciosa und »*Ruler of the Spirits*«, Rossini's Tell, Herold's Zampa (!), an Concerten St. Bennett's in C-moll (Arabella Goddard) und Spohr's Nr. 9 in D-moll. Frl. A. Mehlig spielte Hummel's H-moll-Concert mit so reichem und brillantem Ton, so schön bewegtem Ausdruck, dass das sonst nicht überleicht erregbare philharmonische Publicum zu einem Sturm von Applaus hingerissen wurde. Mit Gesang contribuirten u. A. Frau Harriers-Wippern und Santley. — Im Crystallpalast hat Manns eine neue Serie für die Sommersaison eröffnet. Das erste Concert füllte die Aufführung von Händel's reizender Serenata »*Acis and Galatea*« (Soli: Tietjens, Stagno, Santley). Im zweiten Concerte gab es u. A. Mendelssohn's Loreley-Finale mit Frl. Tietjens. — Die *Monday Popular-Concerts* machten zwei Benefize. Das eine für Mad. Goddard bot: Beethoven's D moll-Sonate Op. 31, Dussek's Sonate für Pianoforte und Violine Op. 69, 2, Spohr's Quartett G-dur (Op. 58, 8), Mendelssohn's D moll-Trio und Lieder; das zweite für Piatti: Violoncell-Solostücke von Bach u. A., Mozart's von A. Goddard gespielte A dur-Sonate, die als »*a gem of grace and melody*« anerkannt wurde, und Beethoven's Adelaide, gesungen von Sims Reeves. — Die *New Philharmonic-Concerts* unter Prof. Wylde brachten an ihrem zweiten Abende in St. James' Hall: Spohr's »Weihe der Töne«, Mozart's durch Straus eingeführtes und wiederum von diesem vorgetragenes Violin-Concert in D, die Ouvertüren Oberon und Mendelssohn's »*Calm Sea and Prosperous Voyage*«, Meyerbeer's Polonaise aus Struensee; Frau Harriers-Wippern, Frl. Bettelheim, Santley und Hohler, »*the new tenor*«, bestritten den Gesang. — Die *Musical-Union* für Kammermusik gab weitere drei Matinéen mit Folgendem: Beethoven's Quartette in D Op. 18 und das grosse B-dur Op. 130, Hummel's Pianoforte-Quintett in Es-moll, Schubert's Quintett in D-moll, Beethoven's C moll-Trio, Mendelssohn's Quintett in B-dur und desselben D moll-Trio, Schumann's Andante und Variationen für zwei Pianoforte (Frl. Trautmann, Debutantin, und A. Jaell). Verschiedenes Andere in ihrem Namen gaben die auf Gastspiel Mitwirkenden, so Auer eine Spohr'sche Barcarole, Wieniawsky seine Phantasie aus Gounod's Faust, Frl. Trautmann Mendelssohn's *Andante* und *Rondo capriccioso*, ein Frl. Pacini Sachen von Chopin und Lefebure-Wely (!) etc. — Hinterdrein kamen dann, zu gerechter Besteuerung der »*Fashionable company*«, eine gute Anzahl Privat-Concerte, mit zum Theil recht curiosen Dingen. Mrs. Macfarren spielte an ihrem zweiten »*Morning at the Pianoforte*«: Andante und Presto aus Mozart's Sonate in G, Andante, Scherzo und Rondo aus Beethoven's sogen. Pastoral-Sonate, Weber's Aufforderung zum Tanz, Chopin's Nocturne »*Il Lamento*« (in Ueberschriften thun's die Engländer gern) und Litolff's Spinnlied etc. — was Alles ihr Herr Gemahl im Programm freundlichst bevor- und fürwortete. Herr Reichardt, Tenorist seines Zeichens, führte eine Frl. Liebe auf, die, als Schülerin der Therese Milanello angegeben, natürlich »*many of the audience*« lebhaft an ihre berühmte Lehrerin erinnerte. In einem Concerte der Pianistin Miss Schiller gab es u. A.: Hummel's grosses Trio concertant in E-dur, Andante und Finale aus Beethoven's Kreutzer-Sonate, Liszt's Faustwalzer, Soli für Violine und Harfe (Straus, Mr. John Thomas).

Nach Berichten verschiedener politischer Zeitungen über Abert's »Astorga« (uns ist noch kein Original-Bericht zugekommen — vielleicht in Folge der gestörten Verkehrsmittel) scheint dieses Werk sehr beachtenswerth. Max Zenger rühmt in der Augsb. A. Ztg. besonders den »Vocal-Ensemblesatz, welcher an Wohlklang und Wirksamkeit seines Gleichen sucht, und eine Poesie der Darstellung, eine dramatische Gewalt in besonders pointirten Stellen, welche sowohl Kenner als Laien unwillkührlich mit fortreisst.« — »Der dritte und letzte Act«, so heisst es später, »welcher sehr vortheilhaft kürzer gedrängt ist, bringt, ausser einer rührenden Tenor-Arie und einem grossen Duett voll dramatischen Lebens, jenes grossartige, musikalisch-dramatische Meisterstück, um dessen willen die Oper componirt zu sein scheint: die Heilung Astorga's durch sein *Stabat mater*. Diese Glanznummer, womit das schöne Werk sehr glücklich abgeschlossen ist, dünkt uns ebenso bedeutend in der specifisch musikalischen Arbeit, als es durch seine dramatische Wucht an das grösste erinnert, was uns die Opernliteratur seit Decennien gebracht hat.«

Aus Eisenach wird uns gemeldet: Sonnabend, den 9. Juni, fand unter der Leitung des Herrn Thureau die Aufführung des »Paulus« von Mendelssohn in hiesiger Stadtkirche statt. Der Chor bestand aus ca. 120 Mitwirkenden, das Orchester aus 45. Die Soli waren in den Händen von Frau Podolsky, Herrn Vary und Grebe, sämmtlich vom Hoftheater zu Weimar. Die Aufführung war eine wohlgelungene, die Chöre, vortrefflich studirt, wirkten erhebend auf die leider nicht sehr zahlreichen Anwesenden. Frau Podolsky, sowie Herr Vary (Tenor), lösten ihre Aufgabe herrlich, besonders gelangen ihnen die Arien »Jerusalem« und »Sei getreu bis in den Tod«. Herr Grebe (Baryton) schien mit etwas Befangenheit zu kämpfen und beeinträchtigte so seine herrliche Partie etwas. Die Altpartie wurde von einer Dilettantin befriedigend ausgeführt.

Am 5. Juni kam in Stuttgart durch den Verein für classische Kirchenmusik Spohr's Oratorium »Die letzten Dinge« zur Aufführung.

Herr Ullmann soll im nächsten Winter Frankreich mit seiner Gesellschaft zu beglücken gesonnen sein.

Einen Preis von 25 Louisd'or hat das Musikinstitut in Florenz für die beste Orchester-Ouvertüre ausgeschrieben.

Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig werden zur Herausgabe vorbereitet: Gesammelte Aufsätze über Musik von Otto Jahn, und »System der Musik« von Ed. Krüger.

In einem von München datirten Artikel der Stuttgarter Bürgerzeitung wird die Leistung des Tenoristen Sontheim in der Rolle des Astorga (in der gleichnamigen Oper von Abert), als eine eminente bezeichnet, überhaupt Sontheim als einer der bedeutendsten heutigen Tenoristen genannt. Der Artikel scheint aus kunstverständiger und durchaus freier Hand hervorgegangen.

Ein Schüler des Abbate Liszt, Giov. Sgambati, hat im Dantesaal zu Rom mit Quartetten von Beethoven und Mozart und Weber's F moll-Concert ein erstes »Volksconcert« veranstaltet. Die Ausführenden waren Italiener.

Das Comité für das Haydn-Denkmal in Wien hatte, in Nachfolge des Mozart-Comités, den Maestro Rossini um eine für ein Concert verwendbare Manuscript-Composition ersucht. Rossini liess darauf durch seine Gattin erwiedern, dass er von seinen vorräthigen Sachen Nichts des angegebenen Zweckes würdig halten könne.

Oscar Begas in Berlin hat ein durch die einfach ideale Gewandung sehr gehobenes Portrait der Sängerin Lucca ausgestellt, das in seiner wahrhaft künstlerischen Ausführung allgemeine Bewunderung findet.

Die »*Academy of Music*« (Operntheater) zu Newyork ist, kurz nach Vorstellung der »Jüdin«, wahrscheinlich durch ruchlose Hand ein Raub der Flammen geworden; auch das Opernhaus zu Cincinnati, von einem reich gewordenen Branntweinbrenner für mehr als 300,000 Dollars neu erbaut, ist durch Brand vernichtet.

Der Gesammtausschuss des deutschen Sängerbundes hat an die deutschen Sangesgenossen einen Aufruf ergehen lassen, der in verschiedenen politischen Zeitungen abgedruckt ist, und in welchem an den Wahlspruch der Sangesgenossen erinnert wird: »Das ganze Deutschland soll es sein«. Unterzeichnet sind Beckh in Lindau, Elben in Stuttgart, Faisst in Stuttgart, Gerster in Regensburg, Hach in Travemünde, Hartwig in Dresden, Held in Dresden, Hölzl in Straubing, Kretzschmar in Dresden, Langer in Leipzig, Noak in Dresden, Ochs in Magdeburg, Selle in Rendsburg, Stuckenschmidt in Brandenburg, Wiedemann in Stuttgart.
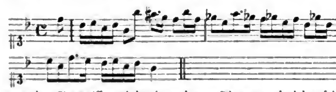
Leipzig. An Stelle des abgegangenen Violoncellisten Lübeck ist Herr Emil Hegar für das Stadt-Orchester und das Conservatorium angestellt worden.

Miscellen.

Historische Notizen.

Gesammelt von *G. N.*

Mattheson berichtet in seiner »Grossen General-Bass-Schule«, 2. Auflage, Hamburg 1731, Seite 34, — dass sich die um den erledigten Organisten-Dienst an der Hamburgischen Domkirche anhaltenden Personen belieben lassen mussten in einer am 24. Octbr. 1725 abgehaltenen Probe u. a. folgendes Fugen-Thema:



»aus dem Stegereiff, wol durch- und auszuführen; auch dabey folgenden Gegensatz:

zugleich einzuführen, zu versetzen und füglich anzubringen. Solches kann gar wol in vier Minuten verrichtet werden: weil hier die Frage ist, wie gut, nicht aber wie lang die Fuge gerathen sey.« — Mattheson bemerkt hierzu in einer Randnote: »Ich wuste wol, wo dieses Thema zu Hause gehörte, und wer es vormahls künstlich zu Papier gebracht hatte; aber ich wollte nur sehen (Mattheson war Preisrichter und hatte die Aufgabe gestellt), wie der eine oder andere damit umgehen würde. Denn mit fremden Sätzen die Leute zu scheeren, halte ich für keine Kunst; lieber was bekanntes und fliessendes genommen, damit es desto besser bearbeitet werden möge. Darauf kommt es an, und es gefällt dem Zuhörer besser, als ein chromatisches Gezerre.« — Aus dieser Bemerkung geht hervor, dass die betreffende Orgelfuge in G-moll von J. S. Bach (im 2. Bande der bei C. F. Peters herausgekommenen Orgelwerke) im Jahre 1725 bekannt und verbreitet war. Unter den andern von Mattheson gestellten Aufgaben befindet sich auch der Grundbass zu einer Ciacona, »wobei das volle Werk zu gebrauchen«: ein Beweis, dass solche Stücke nicht nur auf Flügeln u. s. w., sondern auch auf Orgeln gespielt wurden.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 4. Juli 1866. **Nr. 27.** I. Jahrgang.

Die Musik auf den Universitäten.

C. P. Wenn der Name Universität die Bedeutung hätte, dass alles, was zum Staats- und Kirchendienst nicht nur, sondern überhaupt einem gebildeten Menschen zu wissen und zu können nöthig und nützlich ist, daselbst soll gelernt werden können: dann dürfte auch die Musik unter den Lehrfächern der Hochschule niemals gefehlt haben. Es heisst aber im mittelalterlichen Latein *universitas* nicht Gesammtheit der Wissenschaften, sondern Gesammtheit, Gemeinschaft der Lehrer und Schüler; es bezeichnet sie als eine Corporation; daher es dem Namen solcher Anstalten nicht widersprach, wenn die ältesten Universitäten, Paris und Bologna, sogar je nur Eine Hauptwissenschaft repräsentirten (jene die Theologie, diese die Jurisprudenz). Nun lag es freilich schon in der Natur des Katholicismus, dass das Mittelalter die Musik nicht vernachlässigte; aber wie die musikalischen Celebritäten wenigstens der frühern Jahrhunderte (Guido von Arezzo, Hucbald u. A.) immer Mönche waren, so hatte auch der musikalische Unterricht seinen Platz nur in den Kloster- und Domschulen, wo er zu der Classe der höheren Lehrfächer, des sogenannten Quadrivium gehörte; die niedere Stufe, das sogenannte Trivium, umfasste Grammatik, Rhetorik und Dialektik; das Quadrivium Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik, wobei übrigens auch in die Augen springt, dass man sie als zur Mathematik gehörig ansah. Im Ganzen blieb es hierbei auch nach der Reformation; ein regelmässiger, gesetzlich angeordneter Musikunterricht fand nur in den evangelischen Klosterschulen und ähnlichen kirchlichen Instituten (wie die Thomasschule in Leipzig) statt; die Universitäten kümmerten sich nicht darum. Wollte oder musste man zu academischen Feierlichkeiten Musik haben, so wurden, wenn Institute jener Art vorhanden waren, die Zöglinge derselben sammt Instrumenten und Musikalien beigezogen. (In Tübingen z. B. repräsentirte bis vor Kurzem die Musik des theologischen Stifts zugleich die ganze Universitätsmusik; die Universität besass weder einen Musiklehrer, noch Musikalien, noch Instrumente, noch auch nur ein Local für musikalische Uebungen und Productionen. Dass in Halle zu Händel's Zeit, in Leipzig neben Bach noch eine eigene Universitätsmusik bestanden hätte, davon ist nichts zu finden; Bach hat immer sein eigenes Personal durch Studenten recrutirt.) Natürlich! die Universitäten sollten ja nur das gelehrte Wissen verbreiten, und wenn man auch fand, dass die Musik ebenfalls eine Seite darbiete, von welcher aus sie Gegenstand gelehrten Wissens sei, so hatte dies mit der wirklichen Musik, als Kunst und in ihrer neueren Entwicklung nichts zu schaffen. Die englischen Universitäten creirten wohl Doctoren der Musik; wie es aber damit gehalten wurde, ist z. B. in Chrysander's Werk über Händel zu lesen, dem in Oxford diese Ehre auch zugedacht war; er ist derselben ausgewichen, weil er sie, so wie damals die Dinge standen, für sich nicht passend fand, und weil bei dem feierlichen Acte die Oxforder Gelehrsamkeit sich zwar über Boëthius und Alypius, Pythagoras und Aristoxenus verbreitet haben würde, mit Händel aber über seine Kunst sich in ein Colloquium einzulassen ebenso ausser Stande gewesen wäre, wie er seinerseits von jenen Notabilitäten griechischer Musik kein Sterbenswörtchen wusste und dennoch ein grosser Musiker geworden war. In den Augen der alten Stockgelehrten war die Musik doch nur eine Art Müssiggang, eine leichtfertige Unterhaltung, für die Gott keine Professoren wachsen liess. Wohl haben viele der grossen und grössten Musiker etliche Jahre ihrer Jugend auf einer Universität zugebracht (Händel und vor ihm Telemann in Halle, Emanuel Bach in Frankfurt a. d. O., Schumann in Heidelberg, Mendelssohn in Berlin, Marschner in Leipzig), aber was sie geworden sind, das sind sie nicht durch ihre Universitätsstudien geworden, sondern dadurch, dass sie daneben Allotria, d. h. Musik trieben; nur bei Mendelssohn, der aber auch nicht zu einem Fachstudium wie die andern genöthigt worden war, fügte sich die Universitätsbildung positiv und organisch in seinen Lebens- und Bildungsgang ein.

Inzwischen ist aber seit dem Mittelalter und noch seit dem 18. Jahrhundert die Zeit eine andere geworden; es

giebt dermalen kaum irgendwo eine deutsche Hochschule, die nicht unter ihrem Lehrerpersonal einen Vertreter der Musik aufzuweisen hätte. Einzelne Hochschulen besitzen deren sogar mehrere, und wenn für alle Bedürfnisse vollständig gesorgt sein soll, so muss eigentlich 1) ein Professor da sein, der die Theorie und namentlich die Geschichte der Tonkunst vorträgt; 2) ein Musikdirector, der die Gesammtaufführungen leitet und in den höheren Fächern, Generalbass- und Compositionslehre, Orgel- und Clavierspiel Unterricht giebt, und 3) ein Musiker, der alle Instrumente gut spielt, um auf Verlangen in allen Unterricht geben zu können. Meist aber reichen die Dotationen nur hin, um Einen von diesen dreien anzustellen, und wenn das zweite dieser Aemter tüchtig besetzt ist, so lässt sich im Uebrigen in der Weise helfen, dass (oder wenn) ein anderer academischer Lehrer, sei es ein sich habilitirender Privatdocent für Musik, oder ein Facultätslehrer, der aus Liebhaberei Musikstudien in bedeutenderem Umfang wissenschaftlich betreibt, die unter Ziffer 1) genannte Function übernimmt, daneben aber durch Stadtmusiker, Militärmusiker u. dgl. für die unter Ziffer 3) angeführten Lehrzwecke Hülfe vorhanden ist. (Leider sind unter dem deutschen Volksschullehrerstande diejenigen selten, die auf der Violine noch Unterricht geben können, sonst könnten diese beigezogen werden und dabei ein gut Stück Geld verdienen; während man die Bildung dieses Standes in allen möglichen Wissensfächern maasslos in die Höhe treibt, bleibt dieselbe gerade in diesem, dem Hauptberufe zu allernächst liegenden Gebiete weit zurück.) Irgendwie aber ist, wie gesagt, in unserer Zeit auf den meisten Universitäten wenigstens für das Nöthigste gesorgt. Aber dieser Stand der Dinge ist von sehr neuem Datum. In Würzburg führt der Lectionskatalog bis 1833 regelmässig Unterrichtsstunden im Zeichnen, selbst im Kupferstechen, im Reiten, Tanzen, Fechten auf (letztere drei Dinge haben sich überhaupt auf den Hochschulen stets besonderer Protection erfreut; »denen vom Adel« musste schon von Alters damit gedient werden; die Musik aber ist bürgerlicher Herkunft!); zum ersten Male im Catalog von 1833/34 heisst es dort: »Unentgeltlichen Unterricht in der Tonkunst erhalten die Studirenden im musikalischen Institut« — der Name des Lehrers wird nicht genannt. In Göttingen wurde 1779 Forkel als Musikdirector angestellt; aber kein Universitätscatalog aus seiner Zeit nennt seinen Namen, keiner erwähnt überhaupt die Musik, während regelmässig in einem Anhang gesagt wird, dass man in neueren Sprachen, Reiten, Tanzen und Fechten Unterricht haben könne. In Tübingen war 1817 zum ersten Mal ein academischer Musiklehrer und Musikdirector angestellt; aber in den Catalogen kommt er erst Jahrzehnte nachher zum Vorschein, und in der Reihenfolge in demselben geht ihm immer der Stallmeister voran. In den dreissiger Jahren hat ein damaliger Minister diese ganze Classe von Universitätslehrern, denen er die vollen Staatsdienerrechte nicht zuerkannte, unter den seither noch stehen gebliebenen amtlichen Titel befasst: »Sprachlehrer, Künstler und Gymnastiker«. — Gegenwärtig werden in den meisten Universitätscatalogen die Musiker in der Reihe der Lehrer genannt; doch finden wir noch im Marburger Catalog von 1863 nur gesagt, dass auch Leute vorhanden seien, die Musikunterricht geben. (Die Stelle heisst charakteristisch im Original: *Equorum subigendorum artem addiscere cupientibus non deest magister peritissimus neque hippodromi spatiosissimi copia* [also auch hier steht wieder das Reiten hoch oben, und die Musik weit unten:] *nec minus presto sunt, qui instrumentorum mathematicorum fabricationem, artem delineandi, musicen, armorum denique tractationem et saltationem docent.*) Berlin dagegen hat seiner Universität gleich zu Anfang, 1810, einen Professor der Musik gegeben, der, auf Schleiermacher's Rath, zum Director der Musik beim academischen Gottesdienst gemacht wurde. Auch einige andere Universitäten haben ihren Musiklehrern den Professorstitel gegeben, z. B. Erlangen und Bonn. Oefter dagegen haben sich auch deutsche Universitäten (d. h. zunächst philosophische Facultäten) bewogen gefunden, Musiker durch Ertheilung des Doctorgrades zu ehren, wie Spohr, Mendelssohn, Silcher, Kocher u. A.

Bei der annoch herrschenden Ungleichheit der Stellung, in welcher sich die Musik auf den Hochschulen befindet, ist es vielleicht nicht unangemessen, die Gesichtspunkte, die hiefür maassgebend sind, kurz hervorzuheben.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Aeltere Claviermusik in neuen Ausgaben.

(Schluss.)

Die zweite Sammlung, von der wir zu sprechen haben, steht an Werth in mehrfacher Beziehung gegen die von Schletterer und der Verlagshandlung Rieter-Biedermann unternommene zurück. Erstens ist sie beschränkter, nicht von so umfassender Anlage (mit den sechs Heften scheint die Sache abgeschlossen); zweitens aber ist sie für historische Belehrung weit weniger geeignet, da, wie uns von genaueren Kennern versichert wird, Herr E. Pauer sich vielfach Willkührlichkeiten erlaubt (wir bringen noch Näheres hierüber. D. Red.) mehr den Zweck des Concertgebrauchs im Auge gehabt hat. Ohne sagen zu wollen, dass dies etwa nicht mit einem gewissen praktischen Geschick geschehen sei, müssen wir die historisch getreue Ueberlieferung durch den Druck doch vorziehen.

Die Componisten, von deren Kunst uns in der E. Pauer'schen Sammlung Proben mitgetheilt werden, gehören insgesammt dem 17. und 18. Jahrhunderte an. Zwei der Hefte sind italienischen, eines französischen und drei deutschen Meistern gewidmet. Wir bemerken es gleich von vornherein, dass auf diesem Terrain den Italienern der Preis zufällt, wie ja Italien auch in der Entwicklung der Tonkunst voranging, welche auf diesem altclassischen Boden schon die herrlichsten Früchte gereift hatte zu einer Zeit (im 16. und 17. Jahrhunderte), da sie

in Deutschland im Ganzen noch auf einer ziemlich barbarischen Stufe stand. So finden wir insbesondere in dem zweiten der den Italienern gewidmeten Hefte fast durchaus eine Reihe der kostbarsten Stücke. Da ist zunächst der Venezianer Balthasar Galuppi, ein Schüler Lotti's zu nennen, der, 1706 geboren und 1785 gestorben, freilich schon ganz dem 18. Jahrhunderte angehört. Das gegebene Probestück könnte gar wohl anreizen, die nähere Bekanntschaft dieses (auch auf dem Gebiete der Oper sehr fruchtbaren) Meisters zu machen. Es ist eine »Sonata«, welche uns hier mitgetheilt wird. Dieselbe besteht aus vier kleinen Sätzen: einem feinen, zierlichen Adagio von liebenswürdigster Anmuth, einem höchst geistreichen, feurige Funken sprühenden Allegro in der Weise des Domenico Scarlatti, einem sehr originellen, in rhythmischer Hinsicht marschartigen dritten Satz (der ausser der Ueberschrift »*Spirituoso*« keine nähere Bezeichnung trägt, aber am ehesten unserem »*a la Capriccio*« verglichen werden könnte) voll genialer Laune, und einer lebhaften, muntern Giga als Schlusssatz.

Dieser Sonate des trefflichen Galuppi steht an künstlerischem Werthe zunächst eine andere Sonate des Vielen wohl nur dem Namen nach bekannt gewordenen Domenico Paradisi, welcher, 1712 geboren und 1795 gestorben, der neueren Kunstperiode noch näher steht. Lässt Galuppi uns in seiner Sonate in jedem Zuge den ächten Italiener erkennen, so klingt dagegen die Sonate des Maëstro Paridisi schon mehr an die deutsche Weise an, und zeigt auch der erste, äusserst zart und sinnig gebildete Satz (ein *Vivace* im $^3/_4$-Takt) schon so ziemlich die bei Emanuel Bach und auch noch in den früheren Claviersonaten Haydn's gewohnte Structur. Unbedeutend dagegen und als ziemlich leeres Tongeklingel erscheint ein diesem Hauptsatz noch angehängtes Allegro von sehr primitiver Gestaltung.
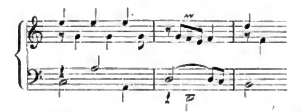
Zwischen diesen beiden Sonaten produciren sich noch zwei kleine Tonstücke: eine Gavotta und ein Ballette, welche den berühmten Musikgelehrten, den Padre Giovanni Battista Martini zum Verfasser haben. Die Gavotta geht aus einem kleinen, recht graciösen, canonisch benutzten Thema hervor und würde sich als ein artiges Stück unseren aufrichtigen und uneingeschränkten Beifall verdienen, wenn es sich denselben nicht einigermaassen durch die ausserordentliche, komisch wirkende Selbstgefälligkeit schmälerte, mit welcher der Componist nicht müde wird, sein Einfällchen endlos zu wiederholen. Besagtes Einfällchen sieht folgendergestalt aus:



Die erste Hälfte dieses Themas wird von der im dritten Viertel einfallenden Tenorstimme auf einem *basso continuo* canonisch nachgeahmt, dann das Ganze wiederholt und zu einer vollkommenen Schlusscadenz hingeführt. Nun breitet sich diese Gavotte über 88 Takte aus und innerhalb dieser 88 Takte wird eben verzeichnetes Thema nur allein in der Tonika (und von den Nachahmungen abgesehen) 14mal wiederholt, und da es ausserdem auch noch in der Paralleltonart und deren Dominante erscheint, so mag man den Totaleffect beurtheilen. Um die Hälfte gekürzt würde sich das Stückchen, wie das darauf folgende Ballette recht niedlich anhören.

Etwas weiter in der Zeit greift das erste Heft mit ein paar Stücken, einer Corrente und einer Canzona von Frescobaldi, zurück, der, 1591 geboren und 1640 gestorben, noch ganz der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört. Man merkt auch der ziemlich steifen Form beider Stücke, insbesondere dem etwas abstrusen Gefüge des zweiten, deutlich genug den älteren Ursprung an.

Von vielem Reiz ist dagegen eine kleine Suite (Allemande, Sarabande und Gigue) des Giovanni Battisto Lully. Ueberrascht hat uns insbesondere der folgende kleine Zug in der Sarabande:



Die keck dahinsprudelnde Gigue kann sich mit jener des Maëstro Galuppi ganz wohl messen.

Zwei Fugen von Nicolo Perpora (1685—1767) beschliessen dieses Heft. Die erste derselben in G-moll zeigt deutlich noch den Ursprung der Fuge aus dem Canon, bietet aber sonst nur mässiges Interesse. Auch die zweite in B-dur weicht in der Behandlung der Form von der uns gewohnten ab, zeichnet sich aber, trotz einer gewissen Steifheit im Ganzen, durch einige hübsche Effecte aus.

Den Reigen der deutschen Componisten eröffnen Johann Caspar von Kerl (1625—1690), J. Jacob Frohberger (1637—1695) und Joh. Kuhnau (1667—1712). Die von den genannten Tonsetzern in dem dritten Hefte dieser Sammlung mitgetheilten Stücke bieten aber freilich auch nur vom rein historischen Gesichtspunkte aus ein gewisses Interesse, denn ausserdem sind sie, mit alleiniger Ausnahme etwa des letzten Stückes, einer originell durchgeführten Gigue (von Kuhnau), durchaus ungeniessbar.

Besser als mit dem dritten werden sich dagegen die Musikfreunde wieder mit dem vierten Hefte befreunden, in welchem ihnen zunächst Joh. Matheson (1681—1722) mit einer Suite entgegentritt, deren Allemande sich durch Zierlichkeit, wie die darauf folgende Courante durch Naivetät des Ausdrucks ihre Gunst gewinnen dürfte; der dritte Satz derselben, eine Gigue, wird sie lebhaft genug an ähnliche Sätze von Händel erinnern. Dieselbe Bemerkung gilt auch für eine Menuett von Gottlieb Muffat (1690 — ?), der noch eine zweite von besonders anziehendem Ausdruck folgt. Auch eine Courante desselben Compo-

nisten erweckt Interesse, desgleichen eine Sonate von Johann Hasse (1699—1783), welche dieses Heft beschliesst.

Das erste Stück des fünften Heftes, eine ächte Organistenfuge von L. Krebs (1713—1780), welche schon drohend genug also anhebt:

u. s. w.

wird wohl viele Spieler in die Flucht schlagen und möchte auch nicht unser Leib- und Lieblingsstück werden. In der darauf folgenden Composition, einem Preludio und Capriccio von F. W. Marpurg (1718—1795), fällt das erstere durch seinen eigenthümlichen, an Aehnliches von Emanuel Bach (dem es auch gewidmet ist) erinnernden Ton auf, und von einer (ursprünglich für die Singuhr gesetzten) Suite von J. Ph. Kirnberger (1721—1783) weiss sich der letzte Satz durch einschmeichelnde Coketterie unseren Antheil zu gewinnen, während der zweite, eine Gavotte, auf das frappanteste an die Manier Seb. Bach's in solchen Stücken erinnert, wie man denn eben an diesen so häufig zu Tage tretenden Aehnlichkeiten die Stilweise der Zeit erkennt, welche sich im Ganzen bei den Grossen so gut, wie bei den Mittleren und Kleinen ausprägt.

Das sechste und letzte Heft bringt, wie schon bemerkt, Stücke von französischen Componisten, und zwar von Henry Dumont (1610—1684), Jacques Champion de Chambonnières (1620—1670) und François Couperin (1668—1733). Sie sind insgesammt, auch die des Letztgenannten, von dem man sonst Ansprechenderes kennt, herzlich unschmackhaft, so dass wir in diesem Falle nicht sagen könnten: Ende gut, Alles gut.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

B. Gesangs-Musik.

Lieder und Gesänge mit Pianoforte-Begleitung. *)

(Schluss.)

Moritz Weyermann's »Zehn Gesänge« (Eichendorf, Geibel, Gottschalk, Heine, Meissner und Möricke) für eine hohe Stimme Op. 1 in zwei Heften (Elberfeld, Arnold) geben Zeugniss von einem warm fühlenden Musikerherzen; es fehlt nicht an melodischen Ansätzen und hübschen Klängen. Doch ist die Unklarheit über das Lied als Kunstform noch zu auffallend, die harmonische Durchbildung und die formelle Ausarbeitung lassen noch zu viel zu wünschen übrig, um mehr sagen zu können, als dass hier ein entwickelungsfähiger Keim vorliegt, der unter günstigen Umständen zum gesunden Baume auswachsen kann.

In Bezug auf A. W. Dreszer, der mit einem Op. 2 »Vier Lieder« (Uhland, K. Groth, Scherenberg) auch als Liedercomponist auftritt (Leipzig, Kahnt), berufen wir uns auf früher Gesagtes, und fügen nur bei, dass, ebenso wie Ausrufungen noch kein Gedicht sind und Formlosigkeit und Fehler gegen Grammatik und Logik nicht den genialen Dichter verrathen, auch melodische Ansätze noch keine Melodie sind, und Quinten und Octaven nicht gerade als Kennzeichen eines feinen und gebildeten Musikers betrachtet werden können. Der wahrscheinlich noch junge Componist hat, wie es scheint, gar keine Schule gemacht, und aus den Meistern sich deren scheinbare Ungebundenheit zum Princip herausgearbeitet. Auf diesem Wege ist in der Kunst nicht weiter zu kommen.

Ein Leipziger Dilettant, Gustav Rochlich (seines wahren Amtes Schullehrer), hat als Op. 20 ein Heft »Fromme Lieder« (von J. Sturm) bei H. Matthes daselbst erscheinen lassen, die wir solchen frommen Seelen empfehlen können, welchen es mehr um den Text als um musikalischen Werth zu thun ist. Der Verfasser hat sich musikalische Motive, die den Textesworten nicht ohne Sinnigkeit anpassen, angeeignet, weiss aber nicht im Sinne der Kunst damit zu operiren und scheint besonders bei dem Accompagnement noch oft in dilettantischer Verlegenheit, wovon einerseits Armuth desselben, andererseits übelklingende, den einfachsten Regeln entgegengesetzte Fortschreitungen Zeugniss ablegen.

Von Ludwig Liebe, von dem ein kleines Heft »Lieder im Volkston« als Op. 62, und »Zwei Concertlieder« als Op. 63 (beide im Verlag von Luckhardt in Cassel) vorliegen, hatten wir seit dem Jahrgange 1861 der »Deutschen Musikzeitung« nichts wieder zu Gesicht bekommen. Nach Bekanntschaft mit diesen neuen Producten fanden wir noch Alles zutreffend, was damals gesagt wurde; wir müssten dieselben Worte wiederholen, verweisen daher Diejenigen, welche sich informiren wollen, dorthin (Seite 12). Die Concertlieder sind übrigens Herrn Dr. Gunz gewidmet, woraus sich schon ungefähr ein Schluss auf die Gattung ziehen lässt.

Für vier Gesänge für zwei tiefe Stimmen Op. 14 und 17, dann zwei Gesänge für eine Stimme Op. 15 von F. J. Urban (Verlag von Mendel in Berlin) haben wir nur Bedauern — der Rest ist Schweigen.

Gegen »Sechs Lieder« von Arno Kleffel Op. 4 (Riga, Petrick) würden wir, abgesehen von einigen harmonischen Verstössen, die besonders das letzte Lied entstellen (Singstimme mit Bass in Octaven), wenig Positives auszusetzen haben. Aber die Gedichte (von Sturm, J. von Mailath, Sidonie Schmemann, Lenau, Geibel) sind von so überempfindsamer Art, es handelt sich darin fast durchaus um so hypersentimentale Dinge, wie Blümchen, Vögelein u. dergl., dass Einem dabei ganz schwach zu Muthe wird; eine ordentliche Musik, die in's Zeug geht, konnte dabei nicht zu Stande kommen.

Fast dasselbe lässt sich von »Sechs Liedern« von Heinrich Gottwald Op. 10 (Breslau, Leuckart) sagen. Wunder nimmt uns nur, wie der Autor von seinem Op. 1 an — einer Sonate fantastique, vgl. Deutsche Musikztg. 1860 S. 60 — auf diese Wege gekommen und so überaus zahm geworden ist; nur einzelne Stellen erinnern noch an jenes wüste Wesen, obwohl freilich mit gehäuften Vorhalten noch immer reichlich aufgewartet wird, und (in Nr. 2) recht bös klingende Quarten gegen den Bass u. dgl. uns zuweilen erschrecken. Aber im Ganzen ist der Ton, wie gesagt, hypersentimental, was vielleicht der — Liebe zuzuschreiben, denn das Heft ist »seiner Braut« gewidmet.

Ein einzelnes Lied für Sopran »Wohin« (der Name des Dichters ist leider nicht genannt) von Georg von Benoit, Op. 9 (Leipzig, Breitkopf und Härtel) lässt uns einen Componisten zum ersten Mal nennen, dessen frühere Sachen uns unbekannt geblieben. Wir begeben uns desshalb bei dieser ersten kurzen Bekanntschaft eines Urtheils über sein Talent und bemerken blos, dass er seinen Accompagnements vor allen Dingen mehr Sorgfalt zuwenden muss: das gegenwärtig vorliegende ist doch gar zu wenig gewählt. Als Beispiel unangenehmer Accordfolgen, wie sie uns in dieser Lieder-Uebersicht nicht selten begegnet sind, wollen wir folgende, in diesem Lied mehrmals vorkommende, hier anführen:

6

NB.

*) Namensberichtigung: In der Lieder-Ueberschau von Nr. 24, Seite 192, erste Spalte, vorletzter Absatz, ist statt Herzogenberg: Herzogenrath zu lesen.

Wir meinen zu *h* gehöre auch *d* (statt *des*), denn $\frac{h}{des}$ strebt nach $\frac{c}{c}$.

Auch über »Drei Lieder« von J. H. Broekhuijzen (Amsterdam, Roothaan) sind wir wenig zu sagen im Stande, weil es ebenfalls ein Op. 1 ist. Der ganze Ton ist bei dem Holländer auf einmal anders als bei den vorigen, manches klingt fast französisch. Ob es sich schicke, zu Goethe'schen Worten (»Ihr verblühet süsse Rosen«) offenbare Quinten zwischen Singstimme und Bass zu setzen (Seite 4—5) wollen wir dem jungen Componisten zu bedenken geben.

Noch zwei andere Componisten, von denen der eine sicher, der andere wahrscheinlich auch Holländer ist: G. J. van Eyken*) und H. A. Meyroos (beider Liederhefte ebenfalls bei Roothaan in Amsterdam erschienen) sind hier sogleich anzuführen. Der erstere bietet als Op. 11 Fünf Lieder (Gedichte von Möricke, Margaretha Pilgram-Diehl, Spatz), der andere als Op. 20 Drei Lieder für eine Altstimme. Beider Gesänge haben uns gemüthlich berührt und wir glauben, dass sie auch von unsern Sängern in Deutschland gerne gesungen werden würden. Musikalisch besonders Hervorragendes oder Interessantes, nach irgend einer Seite Neues bieten sie aber nicht. Wir sagen dies nicht als Vorwurf, sondern blos um die Stellung, die sie einnehmen können, zu bezeichnen. Wünschen dürften wir nur, dass solche Lieder anstatt viel schlechterer, die eine grosse Verbreitung geniessen, gesungen werden möchten. Was heutzutage für seltsame neue Accorde geschrieben werden, davon giebt van Eyken in dem »Volkslied« ein Beispiel:



. Einen solchen Accord, wie den ersten kennen wir nicht; warum schreibt van Eyken nicht *es* im Bass?

Gegen ein Lied: »Genoveva mit dem Kinde im Gefängniss« von P. Heise (bei Lose in Kopenhagen — ohne Opuszahl) wüssten wir musikalisch nichts einzuwenden; doch trägt es auch nichts Besonderes an sich, und vermag in keiner Weise uns die Figur der Heldin in der alten schönen Sage näher zu rücken.

Ein Op. 1 von F. L. Ritter: »Hafis, ein Liederkreis aus dessen Gedichten«, in zwei Heften (zusammen 10 Lieder) bei J. Schuberth und Comp. erschienen, lässt uns ein bemerkenswerthes Talent erkennen, dem wir einen guten Fortgang wünschen müssen. Kommen auch seine Melodien vorläufig zuweilen in keinen rechten Fluss, sind seine Harmonien mitunter etwas überladen und erzwungen, so ist doch im Ganzen eine musikalische Ausdrucksfähigkeit, ein Fond an verschiedenartigen Mitteln vorhanden, eine Keuschheit im Gebrauch derselben und eine Wärme der Auffassung, die für die Folge Gutes versprechen.

Ein Op. 1 von August Herz »Drei Lieder« (Gedichte von Caroline von Gerstäcker, Longfellow und Hafis) — Verlag von Bote und Bock in Berlin — ist gar zu ungeschickt abgefasst und zu unklar in seinen Zielen, als dass darüber irgend etwas Weiteres gesagt werden könnte.

Schliesslich haben wir noch einer Sammlung von (12) Schottischen Volksliedern (in zwei Heften bei Rieter-Biedermann) zu gedenken, welche von Edm. Friese für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet sind und sich allen Freunden ausländischer Volkslieder durch gute Wahl der Melodien und einfache, meist entsprechende Begleitung empfehlen.

---

*) Nicht zu verwechseln mit dem bekannten Organisten J. A. van Eyken.

Ueber J. Abert's neue Oper „Astorga"

brachte die Cölnische Zeitung vom 9. Juni folgenden Bericht: »Abert's Astorga gelangte am 27. Mai auf der königl. Hofbühne in Stuttgart unter persönlicher Leitung des Componisten zu erstmaliger Aufführung, und wenn wir auch nicht übersehen, dass ein Theil der dem Tondichter an diesem Abend gespendeten Ovationen auf Rechnung des localen Patriotismus zu setzen ist, so bleibt immerhin noch genug übrig. Das Textbuch der Oper ist eines der glücklichsten, die in den letzten Jahren aus der Feder eines deutschen Librettisten geflossen sind. Ist an und für sich eine in romantischen Nimbus gehüllte Gestalt, wie die Astorga's, ein wesentlicher Vorwurf für musikalische Wiedergabe, so verstand es der Dichter, Astorga's oft genug wunderbares Schicksal mit einer Episode zu verflechten, die dem ganzen Verlaufe des Dramas einen besonderen poetischen Reiz verleiht. Stimmungen wechseln darin, der grossen Mannigfaltigkeit der Handlung entsprechend, in harmonisch schöner Weise und durchschreiten die ganze Leiter wahrer menschlicher Empfindungen. Die Charaktere sind scharf aus einander gehalten und gestalten sich in ihrem Zusammenwirken zu einem Bilde voll dramatischen Lebens.

Die Melodieen sind bei Abert durch lebensfrische Anlage, poetischen Schwung und wahrheitsvolle Ausdrucksweise von schlagender Wirkung; die Instrumentation ist durchweg neu und schreitet mit immer frisch blendender Farbenpracht einher. Der erste Act beginnt mit einer vollständig organisirten Ouvertüre, die durch ihr frisch pulsirendes Leben den Zuhörer sofort in die wärmste Stimmung für die Oper versetzt; derselben folgt der in einem *dolce far niente* sich wiegende Chor: »O süsse Lust, zu träumen«, Astorga's Lied: »Wenn Herrliche du in stiller Nacht«; ferner ein durch seine Stimmführung interessantes Terzett zwischen Eleonore, Balhazes und Farnese und die Scene Angioletta's. Als Gegensatz zu diesen Einzelstimmungen baut sich das nun folgende Finale zu einer imposanten Massenwirkung auf. Die darin enthaltene und mit ergreifend realistischen Zügen componirte Erzählung Astorga's von der Enthauptung seines Vaters, so wie der daraus hervorgehende Ensemble-Satz steigern die ganze Scene zu einem wahrhaft heroischen Actschlusse. Im zweiten Acte erwähnen wir die erste Scene Astorga's, Angioletta's Lied: »Glaube, Hoffnung, Liebe«; ferner die von urwüchsigem Humor sprudelnde Cavalier-Scene mit der Arie Angioletta's. Letztere Nummer ist ein wahres Glanzstück, in dessen Execution sicherlich alle Sängerinnen die dankbarste Aufgabe finden werden. — Abermals hat die bewegte Handlung in einem der wirkungsvollsten Ensemble-Sätze ihren Ruhepunkt gefunden, und war es die Massenwirkung, die so eben in geschlossener Kraft zum Ausdruck kam, so ist der folgende Abschied Angioletta's durch sein contrastirend inniges und ruhig verklingendes Motiv nicht minder wirksam; denn nur im schroffsten Gegensatze konnte der Componist diejenige Wirkung erzielen, von der sich der Zuhörer am Schlusse des zweiten Acts ergriffen fühlt. Der dritte Act überragt die beiden vorhergehenden dramatisch wie musikalisch in so entschiedener Weise, dass wir gern die mitunter nicht unbegründete Stimme des Tadels vergessen. Die fein psychologischen Züge in der Scene Astorga's, ferner die innere dramatische Gluth, mit welcher uns der Componist im Duett zwischen Eleonore und Astorga entgegentritt, endlich die Scene, worin Astorga durch die Execution seiner eigenen Tonschöpfung (*Stabat mater*) von den Schatten der über ihn hereingebrochenen Schwermuth geheilt wird, stempeln diesen dritten Act unstreitig zu dem Bedeutendsten, das seit Jahren in der modernen Opern-Literatur geschaffen worden ist. Somit hätten wir es mit einem Componisten zu thun, von dessen Inspiration der deutschen Oper noch viel Gutes zu erwarten steht.«

Musikleben in Coblenz.

(Schluss.)

Was uns in den sechs weiterhin gefolgten Concerten geboten wurde, können wir als weniger allgemein bemerkenswerth kurz zusammenfassen. Wir nennen zunächst Mendelssohn's Walpurgisnacht, die uns, wie sie kaum an die weichere, geschweige sentimentale Gefühlsregung streift, bei jedem neuen Hören als das Genialste erscheinen muss, was aus jener leichten Feder hervorgegangen. Von den Chören gelang der behende Trippelchor »Vertheilt euch« vorzüglich, das Uebrige, die Soli einbegriffen, nur mässig befriedigend; besonders war der den lachenden Mai einsingende Tenor als Debütant gar zu ängstlich krampfhaft aufgeregt. Mendelssohn's 42. Psalm »Wie der Hirsch schreit« machte sich im Quintett und Schlusschor vortrefflich, das Andere wurde schon durch die lahme Recitation (Fräul. Büschgens) erkältet. W. Bargiel's 23. Psalm für dreistimmigen Frauenchor und kleines Orchester »Der Herr ist mein Hirt« — ein Gesang, der gegen den trostreichen und erhebenden Text wie eine büssende Psalmodie vorüberschlich — schien uns eben eins der redlich gearbeiteten, »interessant« geheissenen Stücke, wo das Einzelne leidlich klingt und das Ganze doch nichts macht. Als Rest einer beabsichtigten Aufführung des Oratoriums bekamen wir im vorletzten Concert — »Chöre und Soli aus Händel's Judas Maccabäus (1. Theil)«. In der Ausführung dieser »Selection« nach englischer Manier machten insbesondere die gar dünnen und unsichern Chöre, einen, den Abstand von der Grösse Händel's gerechnet, wenig erfreuenden Eindruck.

Von Symphonien hatten wir noch: Beethoven's zweite und dritte, D-moll von Schumann, Mozart's in C mit der Fuge, Gade's B-dur, dann die Ouvertüren: Figaro, Titus, Zauberflöte, Beethoven's Festouvertüre Op. 124, Hebriden, Abenceragen, Freischütz, Oberon. Als Solisten producirten sich die Herren Japha und Gernsheim von Cöln und Kugler von hier. Japha spielte Spohr's Dmoll-Concert, zu dessen Verlebendigung ihm jedoch das eigentlich Spohr'sche: der grosse Ton, Feuer und Schwung nicht ganz gegeben war. Ernst's Othello-Phantasie hätten wir gern entbehrt: solch zusammengeschweisstes Phrasen- und Figurenwerk macht doch keine Seele mehr warm. Gernsheim trug Mozart's Cmoll-Concert recht klar und correct vor, dabei mit einer gewissen weiblichen Eleganz, doch fern genug von dem kühnen männlichen Geiste einer Schumann, wie der gefühlsweichen Grazie einer Szarvady. Unser Kugler erfreute uns mit Beethoven's Cmoll-Concert, war auch weniger schwungvoll erhebend, als sauber abgerundet und gemüthlich erwärmend. Bruch selber, der seine schnellkräftige Mitwirkung nur zu bewusst in den Vordergrund drängte, spielte mit Hrn. Gernsheim Andante und Rondo aus der zweiclavierigen Sonate in D von Mozart und mit Hrn. Kugler Marsch und Finale aus F. Schubert's »Divertissement à la Hongroise« — ein wahres Prachtstück schwärmerischer, in glücklicher Erfindung schmelzender Improvisation, das unserm Publicum freilich nicht eben »himmlisch« lang bedünken mochte.

Für den Solo-Gesang musste uns wieder der Hauptsegen von Cöln kommen. Herr Marchesi zeigte sich mit Arien aus Figaro und Don Juan als excellent gebildeten und gewandten Sänger, besonders als den ächt italienischen, Leben und Laune sprühenden Buffo. Manche, denen er zu stark aufzutragen schien, mochten sich wohl nicht gleich des grimmassirenden Patti-Buffos Ferranti erinnern. Frau M. Cramer sang recht gefällig eine Arie aus der Schöpfung und etliche Lieder. Herr Behr bewies in Schumann's Balladen »Blondels Lied« und »Die beiden Grenadiere« gute Auffassung, wogegen der auch durch Tremoliren beeinträchtigte Vortrag etwas ungelenk und schwerfällig erschien. »Blondels Lied« zumal, das schon durch geflissentlich gemiedene Wortwiederholung die romantische Scheu vor dem Gewöhnlichen so klar ausspricht, forderte, durch die sechs Strophen geführt, eine leichter abgestufte, zartere Behandlung. Frl. Büschgens aus Crefeld endlich, die unbegreiflicher Weise auch im Concerte von Frau Schumann secundirte, liess wohl Stimmstoff wahrnehmen, doch wenig Geist und Bildung. Ihrem Vortrage, der sich auch im Publicum trotz äusseren Aufgebots wenig wirksam erwies, fehlte alles edel Gesangmässige, künstlerische Noblesse, einfach sich gebendes Gefühl. Selbst die Aussprache war unter allem berechtigten Anspruch: in einer Arie aus Così fan tutte blieb der ganze Text bis auf einige Reime, wie *sorte* und *morte* und das wuchtig herausgestossene *tempesta* unverständlich.

Auf das Ganze zurücksehend, können wir uns ungeachtet der Acquisition des Hrn. Bruch keineswegs zu dem Glauben bekennen, dass die letzte Saison ein reicheres und regeres musikalisches Leben bei uns entzündet habe. Dem die meiste Zeit auf Frithjof-Reisen von hier abwesend gewesenen Componisten mochte auch im Grunde sehr wenig daran gelegen sein. Nach der Art, wie Herr Bruch Proben und Concerte beliebigst ansetzte und wieder verlegte, ist das allgemeine Gefühl eben nur dieses, dass er Coblenz an sich geringer schätzt, als uns verzeihlicher Weise recht sein kann. Hoffen wir daher, dass der als Componist gewiss hochgeachtete Dirigent den hiesigen allerdings beschränkten Verhältnissen Einiges nachgebe und, so er mit Frithjof mehr Ruhe gewonnen, auch die ihm vor 48 Bewerbern zugeführte gerade nicht unschöne Braut ein wenig in Lieb und Ehren halte. Auf die vorerwähnten, bei Anwesenheit der Königin brillirenden Gastspiele kommen wir, da sie nicht eigentlich in unser »Musikleben« rangiren, noch mit einigen kurzen Bemerkungen zurück.

Im Cäcilien-Verein (Dilettanten-Orchester unter v. Röder) waren uns neu: Jadassohn's Symphonie in C und ein Quintett für Clarinette und andere Blasinstrumente von Reicha — urkindliche Vergangenheitsmusik, ohne auch nur einen Gedanken, der ans Herz greift, wogegen man Haydn's eben vorher gespielte Militär-Symphonie nur allenfalls im ersten Satze veraltet nennen könnte. In Jadassohn's Symphonie machten der erste und letzte Satz durch frischen melodischen Zug, leicht fliessende Form, klare Instrumentation gute Wirkung, weniger das so feierlich pathetisch *alla Marcia funebre* aufziehende, sonst nur phrasengeschweifte Andante. Das Ganze weich und sangvoll für's Publicum — zur Symphonie fehlt kräftiger Gehalt, charakteristische Unterschiedenheit. Weiter hatten wir noch u. A. die Symphonien C-moll von Beethoven, D-dur von Mozart, Gade's A-moll, die Ouvertüren Melusine, Lodoiska, Tell, Najaden, Felsenmühle, Concertouvertüre von Kalliwoda, Quartette und Quintette von Beethoven und Mozart etc.

Unser durch drei Vereine brav vertretener Männergesang variirte — das vollere vaterländische Lied besseren Zeiten überlassend — die allbeliebten Themen von Durst und Liebe. Preisleistungen waren da, vom Genre des »Coeur-König« abzusehen, u. A. Mendelssohn's »Türkisches Schenklied« und Kreutzer's »Heimweh«. Von dem aus sehr ungemischter Gesellschaft erlesenen »Gesang-Verein« für gemischten Chor wüssten wir kaum zu vermelden, da seine seltenen, ganz »unter uns Mädchen« ablaufenden Exhibitionen sich der rauhen öffentlichen Kritik entziehen. Möge er, durch die Mobilmachung wohl fürerst gesprengt, sich entweder weniger exclusiv reorganisiren oder, was einfacher und gemeinsinniger wäre, die erhaltenen Kräfte zum Musik-Institut überführen. Ehre den Damen, die gegen insipiden Schwesternklatsch dazu das Beispiel gegeben!

Unsere grosse Oper kämpfte mit Hülfe einer forcen Primadonna die ganze Saison um Sein oder Nichtsein. Ein Wiesbadener Gesammtgastspiel brachte eine in den Hauptpartien wohl

gelungene Aufführung des Fidelio zu Stande. Mozart's Figaro hingegen vermochte, als Ensemble-Oper par excellence, durch den Grafen des Herrn Bertram allein auch nicht halbwegs gut gemacht zu werden.

Was endlich die oben erwähnten »Gastspiele« betrifft, so waren es nach einander das Quartett der Gebrüder Müller, das französische Quartett der Herren Maurin u. s. w., dann die Künstlerinnen Frau Szarvady und Cl. Schumann, die uns durch ihren Besuch erfreuten. Die Gebrüder Müller producirten Haydn's Kaiserquartett, Beethoven's Serenade für Violine, Viola und Violoncell Op. 8 und Schubert's D moll-Quartett und machten, als die Erstgekommenen, einen recht guten Abend. Der Saal war bis zu den Thüren gedrängt voll. Wenn aber in den Vorträgen der Gebrüder Müller (am ehesten noch in der Mozart'sch einfachen, prächtig fliessenden Serenade) ein künstlerisch begeistertes, hinreissendes Element weniger zu Tage trat, so gebührte nach dieser Seite dem Pariser Quartett der Herren Maurin, Sabatier, Mas und Chevillard entschieden der Vorrang. Sie spielten Beethoven's F-dur Op. 59, 1 und das grosse B-dur Op. 130. Das war uns ein wahrhaft entzückender Abend, ein Spiel so gar nicht Pariserisch glitzernd, oberflächlich, nein, so voll und frisch aus sich heraus und dabei wieder in alles Kleinste treffend, dass es mit jeder Note die ganze Aufmerksamkeit fesselte. Das grosse B dur-Quartett insbesondere fand eine schwungreiche und in jedem Detail vollendete Wiedergabe. In Schumann's Clavierquintett machte Hrn. Bruch's »gefällige Mitwirkung« den ohnehin stark genug dominirenden Part so nachdrücklich geltend, dass es fast mehr wie ein Clavierbravourstück mit Quartettbegleitung erschien. Herr Bruch spielte eben nicht anders wie der Virtuos, der mit Ehren bestehen und sein gut Theil mithaben will.

Frau Szarvady gab kurz nach ihrem Auftreten im »Musikinstitut« ein besonderes Concert. Mit dem Violinisten Herrn Heermann spielte sie Beethoven's C moll-Sonate, deren Vortrag nicht ganz befriedigen konnte, da es der Violine an kräftigem Ton und Charakter und beiden an rhythmischer Festigkeit mangelte. In Mendelssohn's C moll-Trio kam Herr Val. Müller hinzu, ein Cellist aus der ächten Schule, die noch auf »rechtschaffenen, mannbaren« Ton und gesanglichen Ausdruck, auf eine gediegene, natürliche Behandlung des Instruments hält. Frl. Rothenberger, eine hier öfter gehörte Sängerin von mehr geistigem Air als sinnlicher Frische, half mit einer ihrer Figaro-Arien: »Endlich naht sich die Stunde«, dann Beethoven's Liedern »Freudvoll und leidvoll« und »Wehmuth«. Von den Solo-Vorträgen der Frau Szarvady mussten wohl die Chopin'schen Stücke (Walzer und Nocturne) ihrem nach weicherem Gefühlsausdruck strebenden Naturell vorzüglich entsprechen. Chopin und Mendelssohn, was es auch sei, scheint der anmuthigen Spielerin wie auf den Leib gemacht. Die anderen Stücke schienen uns diesem Charakter weniger angemessen. Eine sehr kurze einsätzige »Sonate« von Dom. Scarlatti ging kaum beachtet vorüber, Liszt's Erlkönig-Transcription ist, wie überhaupt alles Derartige, zu prätentiös und herausfordernd, »*La chasse*« von St. Heller ein Bravourstück, das über der rein äusserlichen Malerei allen Empfindungsgehalt vermissen lässt. Bei dem schön gemässigten Pedalgebrauche kam sonst Alles auf's klarste und feinste heraus.

Wenn schon Frau Szarvady in ihrem gar so rührigen und behenden Spiele nach Art der meisten Spielerinnen das Tempo mitunter zu sehr antrieb, so kam doch Frau Schumann noch über sie, freilich auch — so wir nicht etwa das absolut Weibliche über Gebühr in Rechnung setzen wollen — in allem Anderen. Die gefeierte Frau begann ihren Abend gleich mit dem Hauptstücke: Beethoven's F moll-Sonate Op. 57, die sie so andachtsvoll aus der Seele des Meisters gefühlt und wieder in so dithyrambisch kühnem Schwunge vortrug, dass wir der genialen Leistung kaum etwas Aehnliches zu vergleichen wüssten. Ein Anderes war es mit einigen kleineren Stücken, wo die Tempo-Uebernahme mitunter recht bedenklich wurde.

Nachrichten.

London. Der Violinist Blagrove gab in seinem dritten Kammer-Concerte: Septett von Mayseder, Quintett von Hummel, Ernst's Elegie etc.; die junge Pianistin Miss Jawell: Mendelssohn's D moll-Trio, St. Bennett's *Rondeau à la Polonaise*, Sonate von Dussek, Weber's *Momento capriccioso* etc.; der Pianist Thomas Weber's Quartett in B für Pianoforte und Streichtrio, Quintett von Hummel etc.; die Schwestern Georgi machten u. A. das Duett aus Semiramis »*Giorno d'orrore*«, Spohr's Lied mit obligater Clarinette »*The bird and the maiden*« musste da capo gesungen werden. Benedict gab eine Matiné mit seinen eigenen Compositionen, als: Cantaten, Sonatenstücken, einem Streichquartett u. s. w. Mit gegenseitiger Gefälligkeit concertirten weiter Sims-Reeves, Frau Lucca, die sich alle Gesanggrössen von Covent-Garden aufgeboten hatte, Herr und Frau Sainton, letztere wieder für sich als Mad. Sainton-Dolby mit »*songs and ballads*« englischer Componisten und was dergleichen mehr. Auch Molique, der als Mensch und Musiker das beste Andenken hinterlassen, gab ein überaus zahlreich besuchtes »*Farewell-Concert*«. Nachbemerkt sei, dass in allen englischen Concerten, wo nicht ausdrücklich vom Gegentheil gesagt ist, stets »gedrängter Besuch und unendlicher Beifall« als stehende Formel hinzuzunehmen ist. — Als ein Besonderes verdienen noch die Aufführungen von »*glees and part-songs*« aus der englischen Schule von Bishop, Webbe, Callcott, Bennett etc. durch die einen Chor von circa 600 Stimmen aufbietende *National Choral-Society*, Leslie's Choir und die vor etwa 5 Jahren eigens gegründete *London Glee and Madrigal Union*. In einer Aufführung der letzteren gab Mr. Thomas Oliphant zur Verbindung der einzelnen Vorträge literarische und anecdotische Illustrationen, die vom Publicum als »*Highly interesting*« äusserst dankbar aufgenommen wurden. — Jul. Benedict soll ein Oratorium »St. Peter« in Arbeit haben.

Am Carltheater zu Wien hatte — Dank vor Anderm dem weiblichen Pagenzuge in weissseidenen Tricots — eine romantisch-parodistische Spektakeloper »Die Hexe von Boissy« bedeutenden Erfolg. Das Opus des neuen Operetten-Verdi, G. Zaytz, soll noch unter Offenbach stehen. Auch in Berlin präparirt G. Michaelis eine burleske Operette à la Offenbach, nebst einer andern im Genre Lortzing's. Das Operetten-Fieber grassirt wieder!

Zu dem Programm des in Güstrow stattgefundenen Mecklenburgischen Musikfestes, das wir in Nr. 25 mitgetheilt haben, ist noch ergänzend nachzutragen, dass auch die Tannhäuser-Ouverture von R. Wagner ausgeführt wurde. Wagner auf einem deutschen Musikfest! Wie kommt es doch wohl, dass Männer, wie Hofkirchen-Musikdirector Otto Kade in Schwerin und Dr. F. von Roda, Director der Singacademie in Rostock, welche eine solche Richtung der Mecklenburgischen Musikfeste gewiss nicht billigen, so wenig Einfluss auf die musikalischen Zustände dieses Landes haben?

In dem holländischen Leyden hat am 24. und 25. Mai ein Musikfest stattgefunden, dessen erster Tag Mendelssohn's Paulus, dessen zweiter Händel's hundertsten Psalm, Alt-Arie mit Chor aus Samson »O hör mein Flehen« und Halleluja aus Messias, Beethoven's Eroica, und Lenz und Sommer aus Haydn's Jahreszeiten brachte. Die Soli wurden gesungen von Frau Offermanns van Hove aus dem Haag, Frl. Schreck aus Bonn, Hrn. Schneider aus Rotterdam und Hrn. Behr aus Cöln.

Der vom Leipziger Conservatorium aus bekannt gewordene Pianist Hr. Petersilea hat nun auch in seiner Vaterstadt Boston mit grossem Erfolg sich hören lassen. Amerikanische Zeitungen enthalten gewaltige Reclamen über das stattgehabte Concert. Er spielte übrigens nur moderne Claviermusik, Concerte von Henselt und Chopin, dann Liszt.

Berichtigungen.

In Nr. 21 S. 169 Sp. 1 Z. 8 von unten ist zu lesen statt Frl. Amrio: Fel. Anerio. In Nr. 20 S. 161 Sp. 1 Z. 3 von unten statt Gange: Hange. In Nr. 23, Nachrichten, S. 187 Z. 24 der Londoner Notiz statt Pinico: Sinico. Ebendaselbst S. 188 Bibliographie statt Leiters: Letters.

ANZEIGER.

[107]

Empfehlenswerthe
Moderne Clavier-Compositionen
aus dem Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Friedr. Baumfelder.

Op. 70. **Evelyn.** Polka élégante. 12½ Ngr.
Op. 77. **Chanson d'amour.** 10 Ngr.
Op. 83. **Frohe Botschaft.** Mazurka. 10 Ngr.
Op. 114. **Im Mondenschein.** Nachtgesang. 12½ Ngr.
Op. 115. **La Gazelle.** Valse élégante. 12½ Ngr.
Op. 116. **Le petit Tambour.** Marche facile et brillante. 12½ Ngr.

George Becker.

Op. 1. 2. **Pensées du Coeur** traduites. Suite I. II. à 15 Ngr.
Op. 3. **Andante.** 10 Ngr.

Michel Bergson.

Op. 45. **Marche de Vivandières.** Caprice de Genre. 15 Ngr.
Op. 51. **Le Tatamaque.** Danse havanaise. 15 Ngr.
Op. 61. **Jadis et Aujourd'hui.** Deux Morceaux caractéristiques. 20 Ngr.

Jules Egghard.

Op. 171. **Colibris et Zéphirs.** Imitation. 17½ Ngr.
Op. 172. **La Rieuse.** Mazurka élégante. 12½ Ngr.
Op. 173. **Pour la Patrie!** Chant caractéristique. 15 Ngr.

Louis Ehlert.

Op. 29. **Impromptu-Valse.** 20 Ngr.

R. Emmerich.

Op. 18. **Rhapsodie.** 10 Ngr.
Op. 19. **Grande Valse brillante.** 15 Ngr.

Niels W. Gade.

Op. 34. **Idyllen.** 25 Ngr.

Julius Gallrein.

Op. 38. **Neun Illustrationen** zu Paul und Virginie. 25 Ngr.

Robert Goldbeck.

Op. 54. **Redowa de Salon.** 12½ Ngr.
Op. 55. **Valse.** 12½ Ngr.
Op. 56. **Polka di Bravoura.** 10 Ngr.
Op. 61. **Marche de Fer.** 12½ Ngr.
Op. 62. **La Fée Paquerette.** Mazurka de Salon. 12½ Ngr.

Adolf Golde.

Op. 30. **Souvenir de Schandau.** Nocturne. 15 Ngr.
Op. 31. **Un Soir à Schwarzbourg.** Pastorale. 15 Ngr.

Stephen Heller.

Op. 93. **Deux Valses.** Nr. 1. 2. à 22½ Ngr.
Op. 98. **Improvisation** über die Romanze: »Fluthenreicher Ebro« von R. Schumann. 1 Thlr.
Op. 105. **Drei Lieder ohne Worte.** 22½ Ngr.
Prière. Andante 17½ Ngr., à 4 ms. 20 Ngr.

Alfred Jaell.

Pèlerinage en Suisse.
Nr. 1. Interlaken. Chant du Soir. Op. 102. 25 Ngr.
- 2. La Vallée de Lauterbrunnen. Rêverie. Op. 103. 25 Ngr.
- 3. Au Lac de Züric. Nocturne. Op. 115. 25 Ngr.

Adolf Jensen.

Op. 16. **Der Scheidenden.** Zwei Romanzen. 1 Thlr.

Louis Köhler.

Op. 64. **Salon-Walzer.** 12½ Ngr.
Op. 71. **Drei Tanz-Rondinos.** (Walzer, Mazurka, Polka) 17½ Ngr.
Op. 81. **Ländliche Bilder.** Vier Charakterstücke. 25 Ngr.
Op. 129. **Beliebte Volksweisen** in Arabesken. Nr. 1. 17½ Ngr. Nr. 2. 3. à 12½ Ngr.

Wilhelm Krüger.

Op. 127. **Air de Ballet.** Morceau caractéristique. 17½ Ngr.
Op. 129. **Berceuse.** (Wiegenlied) 12½ Ngr.

Arnold Kühne.

Op. 6. **Nocturne.** 15 Ngr.
Op. 8. **Souvenir de Genève.** 2me grande Valse. 20 Ngr.
Op. 9. **Deux Styriennes originales.** 12½ Ngr.
Op. 10. **Romance.** 15 Ngr.
Op. 13. **Ja joyeuse Entrée.** Marche brillante. 12½ Ngr., à 4 ms. 15 Ngr.

Gotthold Kunkel.

Op. 7. **Auf der Birsch.** Tonstücke. 12½ Ngr.
Op. 8. **Le Repos du Soir.** Nocturne. 12½ Ngr.
Op. 9. **Adieu à la Patrie.** Pièce martiale. 15 Ngr.

Theodore Naus.

Op. 19. **Romance sans paroles.** 10 Ngr.
Op. 21. **Valse de Salon.** 17½ Ngr.

Ernst Pauer.

Euryanthe de C. M. de Weber. Choeur des Chasseurs transc. 25 Ngr.

Robert Pflughaupt.

Op. 19. **Ständchen** a. d. Oper »Weibertreue« frei übertr. 15 Ngr.
Op. 20. **Am Spinnrad.** Genrebild. 22½ Ngr.

Joachim Raff.

Op. 87. **Introduction et Allegro scherzoso.** 20 Ngr.
Op. 88. **Am Giessbach.** Etude. 20 Ngr.
Op. 89. **Villanella.** 20 Ngr.
Op. 108. **Saltarello.** 20 Ngr.
Op. 109. **Rêverie-Nocturne.** 20 Ngr.
Op. 110. **La Gitana;** Danse espagnole. Caprice. 20 Ngr.

Louis Röhr.

Op. 16. **Valse de Salon.** 15 Ngr.
Op. 17. **Valse gracieuse.** 15 Ngr.

F. W. Speer.

Op. 2. **Impromptu.** 12½ Ngr.

Robert Steuer.

Op. 1. **Drei Masurkas.** 20 Ngr.

Adolphe Terschak.

Op. 47. **La Joie.** Polka-Caprice. 15 Ngr.

Jean Vogt.

Op. 63. **Synkopen-Polka.** 10 Ngr.

Charles Wels.

Op. 48. **L'Ecume de Mer.** Grande Valse de Concert. 20 Ngr.
Op. 49. **Galop brillant.** 15 Ngr.
Op. 50. **Valse styrienne.** 15 Ngr.
Op. 51. **Polka de Concert.** 15 Ngr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 11. Juli 1866. **Nr. 28.** I. Jahrgang.

Die Musik auf den Universitäten.

(Schluss.)

1) Die Musik ist zu einem allgemeinen Bildungselement geworden, daher muss an einer Lehranstalt, an welcher Hunderte von Söhnen gebildeter Familien zusammentreffen, um ihre Bildung daselbst zu vollenden, schlechterdings dafür gesorgt sein, dass, wer sich in der Musik Kenntnisse und Fertigkeit erwerben oder dieselben erweitern will, dazu Gelegenheit finde. Wenn an einer Hochschule Niemand vorhanden ist, der tüchtigen, d. h. auch höheren Gesangunterricht oder Unterricht im Clavier- und Orgelspiel, auf den Streichinstrumenten und in Harmonielehre ertheilen kann, so besteht da eine Lücke, die die Verwaltung auszufüllen die Pflicht hat; wer aber dafür angestellt wird, dem ist es sofort zur Pflicht zu machen, dass er, auch wenn er nicht gerne Lectionen giebt, solche geben muss, so gut wie ein Professor, auch wenn er lieber schriftstellern würde, verpflichtet ist, seine Vorlesungen zu halten.

2) Allein nicht blos für diesen Privatzweck müssen die Mittel beschafft sein. Die Musik hat an einer Hochschule einen öffentlichen Charakter. Und zwar zunächst in Bezug auf das sociale Leben der Studirenden. Jede Studentengesellschaft braucht den Gesang als Würze der Geselligkeit. Nun bedarf man allerdings keines Musikmeisters, um die Commerslieder einzuüben; die Tradition der Kneipe besorgt dies von selbst. Aber dieser Studentengesang bedarf einer Einwirkung, die ihn reinigt und veredelt. Dazu dienen die academischen Liedertafeln, die einen künstlerischen Charakter tragen im Gegensatze zu dem Kneipgesang, aber die, wenn sie recht gedeihen sollen, von dem geselligen Leben der Studenten nicht losgerissen, nicht zu Concertinstituten gemacht werden dürfen. Wie dies schon der Natur des Männergesangs schnurstracks widerspricht, wie es auch praktisch daran scheitern muss, dass es sehr zufällig ist, ob unter der Menge der mit jedem Semester ab- und zuströmenden Jugend die nöthigen Stimmen sich finden, die den an ein Concert zu machenden Ansprüchen genügen: so scheitert ein Unternehmen der Art auch speciell daran, dass der Eintritt, dass die Theilnahme alsdann an Bedingungen, d. h. an Leistungen geknüpft wird, denen sich der Student nicht unterzieht. Wenn er singt, will er nicht als Künstler sich hören lassen, sondern zu allererst zu seinem eigenen Vergnügen singen; er hat nichts dagegen, wenn ein Publicum, zumal das Mädchenvolk ihn hört, aber die Hauptsache ist sein eigenes, nicht erst durch wochenlange Mühsal zu erkaufendes Vergnügen. Desshalb müssen den Grundstock dieser Liedertafel-Gesänge durchaus volksthümliche Lieder bilden, und die einer feineren Auffassung und eines künstlerischen Vortrags fähigen Studentenlieder dürfen durchaus nicht fehlen. Unser ganzer Männerchorgesang ist aus den Befreiungskriegen hervorgegangen; Th. Körner's, C. Uhland's, E. M. Arndt's, Max Schenkendorf's Lieder sind mit den Melodien von C. M. v. Weber, C. Kreutzer, Silcher u. A. ins Volk eingedrungen und haben den in den zwanziger Jahren entstandenen Liederkränzen ihren besten Stoff geliefert. Diese Volksthümlichkeit sagt nun dem difficilen Geschmacke einer künstlerischen Aristokratie nicht recht zu; man weiss, wie z. B. Mendelssohn (Briefe Bd. II S. 234, d. d. 24. October 1840) gelegentlich der Leipziger Liedertafel Eins versetzt, freilich nur, weil so falsch gesungen worden sei bei einem Stiftungsfest und das im Namen des deutschen Vaterlands. Aber man hat doch auch schon die Erfahrung gemacht, dass, wenn der Dirigent seine Leute innerhalb der einer Liedertafel gesetzten Grenzen tüchtig schult und ihnen den Sinn dafür beibringt, das für sie geeignete, wär's auch ein simples Trink- oder Wanderlied, möglichst vollkommen auszuführen, mit diesen Kräften sehr Tüchtiges geleistet werden kann. Vor andern Männer-Liederkränzen hat eine academische Liedertafel immer den ungemein grossen Vortheil, stets jugendlichfrische Stimmen zu haben, wenn gleich dieser Vorzug damit theuer erkauft wird, dass auch die besten Stimmen nach kurzer Frist wieder abgehen und so der Director jedes Halbjahr seine Arbeit wieder gewissermaassen von vorn beginnen muss.

3) Denken wir uns eine Studentenzahl von nur 5—600 in einer kleineren Universitätsstadt, so werden sich gewiss immer so viele fähige Leute unter denselben finden, und die Familien der Professoren, Beamten u. s. w. werden so viele singende Frauen und Töchter aufzuweisen haben, dass mit all diesen Kräften zusammen, auch ansässige Musiker mitgerechnet, ein Orchester und Chor zusammengebracht werden kann, der auch grössere Musikwerke, Oratorien u. s. w., befriedigend auszuführen im Stande ist. Man hat schon je und je die Wahrnehmung gemacht, dass dieses Personal, was ihm an der künstlerischen Virtuosität einer Hofcapelle abgeht, andererseits durch eine Begeisterung zu ersetzen weiss, die den Musikern vom Fach nicht immer abzufühlen ist. Aber um solches zu leisten, muss der Universitäts-Musikmeister die grosse Gabe besitzen, die vorhandenen Kräfte aus der Masse herauszufinden, hervorzulocken und um sich zu sammeln. Denn nicht nur hat er es mit lauter Freiwilligen zu thun, deren freie Lust und Liebe er gewinnen und festhalten muss, sondern es sind überdies grossentheils Studenten, die ihre Freiheit am allerwenigsten bereit sind, beschränken zu lassen, die z. B. einen Ausritt, einen Commers u. dgl. nicht wegen einer Orchesterprobe dahinten lassen, deren Selbstgefühl sich auch nicht gern einem Examen aussetzt und die, wenn der Dirigent wegen eines Fehlers ihnen ein barsches Wort zuwirft, ohne Umstände aufpacken und davonlaufen. Eine besoldete Capelle mag schwer zu regieren sein, aber die Leute müssen schliesslich doch pariren; der Student denkt, sein Musikdirector müsse an ihm gerade so froh sein, wie er am Director; und nun die schlechterdings nöthige Disciplin zu üben, allen Fahrlässigkeiten durch Strenge vorzubeugen, und doch das gesammte Personal guter Dinge und guten Willens zu erhalten, das ist eine Aufgabe, die eine ganz besonders glückliche Stimmung und Gemüthsanlage und eine ganz besondere Klugheit fordert. *) Die Regel: *fortiter in re, suaviter in modo* (streng und energisch in der Sache, aber mild in den Formen, im persönlichen Benehmen) gilt nirgends mehr, als in diesem Falle. Wird dieselbe befolgt, dann kann man es erreichen, dass in dem Kreislauf von 3—4 Jahren jedesmal die bedeutendsten Werke (einige Oratorien von Händel, Mendelssohn's Paulus, Elias, Lobgesang u. s. w., Mozart's Requiem, Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten) zur Aufführung gebracht werden; auch das gehört zur rechten Ausfüllung der Universitätsjahre, dass jeder Student während derselben Gelegenheit hat, die classischen Tonwerke, die überhaupt an Ort und Stelle ausgeführt werden können, jedes wenigstens einmal zu hören und dadurch sie kennen zu lernen. Daneben wird es immer möglich sein, auch weniger bekannte ältere und neuere Sachen einzustudiren, eine Messe und etliche Motetten von Palestrina, Psalmen von Marcello, eine und die andere Cantate oder Motette von Bach, neuere Werke, wie Hiller's Zerstörung Jerusalems und Aehnliches, so jedoch, dass ein gewisser Grundstock bleibt, aus Werken bestehend, die jeder musikalisch nicht Verwahrloste einmal gehört haben muss. — Mit denselben Kräften, oder nach Umständen mit einer Elite aus dem Gesammtchor lässt sich sofort eine Art Liedertafel für gemischte Stimmen herstellen, die die vierstimmigen Lieder von Mendelssohn, Hauptmann, Dürrner, Maier, Esser, Fr. und V. Lachner, und ähnliche einübt und in besonderen Lieder-Concerten aufführt. Da die neuere Zeit (eigentlich erst diese) uns in dieser Musikgattung ungemein Vieles und Treffliches geliefert hat, so fehlt es hiefür nicht an Stoff, und wir haben noch immer gesehen, dass diese Lieder, mit vollkommener Reinheit und Präcision ausgeführt, das dankbarste Publicum finden; werden sie gut zusammengewählt, so elektrisiren sie die Zuhörerschaft mehr, als irgend etwas Anderes. Aber auf die Wahl und Zusammenstellung der Stücke muss der Dirigent allerdings auch darum besonders Bedacht nehmen, weil ein Universitätspublicum in Bezug auf die Texte, auf deren poetischen Werth und deren Zusammenpassen etwas difficiler ist, als sichs ein lediglich das Musikalische beachtender Dirigent manchmal denkt; ein alberner, langweiliger, geschmackloser Text verfällt unrettbar einer scharfen, oft boshaften Kritik und in diese Verdammniss zieht er auch die beste Musik mit hinein. Dieser Maassstab, den das Publicum vermöge seiner sonstigen Bildung und Weltanschauung anlegt, muss berücksichtigt werden, was aber bei der grossen Auswahl, die zu Gebote steht, nicht schwer ist. — Sind die Kräfte zur Ausführung grösserer Oratorien vorhanden, so wird sich auch das Orchester zur Einübung von Symphonien verwenden lassen: einzelne Solospieler, wenigstens Pianisten, werden sich unter den Studirenden oder in den Familien immer finden, mit denen Mozart'sche Clavierconcerte, etwa auch ein und das andere Hummel'sche, Beethoven'sche, Mendelssohn'sche Stück gewagt werden kann. Das Orchester wird seine Blasinstrumentisten immer am ehesten unter den am Orte Ansässigen finden, da es sonst zufällig bleibt, ob unter den Studirenden auch nur Einer erträglich Horn oder Hoboe bläst. Aber gerade auch diese Leute aus allen Enden und Ständen zusammenzubringen, ist eine Aufgabe, die ein Dirigent in obiger Stellung zu lösen hat; ist's ihm einmal gelungen, einen guten Kern zu bilden, so werden sich zuverlässig immer Leute einstellen, die mit Lust und Liebe mitwirken; er wird immer auch welche erhalten, die er mit einiger Sorgfalt und Hingebung sich zu brauchbaren Gliedern des Orchesters heranbilden kann. Es ist ein wahrhaft erfreuender Anblick, eine Art *Universitas* im besten Sinne, wenn da droben auf dem Orchester neben einander der Professor und der Student, der bei jenem Collegien hört und morgen vielleicht von ihm examinirt wird, aus einer Stimme geigen, oder wenn etwa neben einem Justizrath oder Postbeamten ein Schuhmacher oder Güterschaffner seine Clarinette oder sein Horn tractirt.

*) In dieser Beziehung hat, wie wir hören, Richard Wagner in Zürich Ausserordentliches geleistet.

Aus solch verschiedenen Elementen Einen Guss zu machen, all diesen Dilettanten Einen musikalischen Geist einzuhauchen, ist wahrlich ein schönes Werk und hohes Verdienst. — Ausser allen dergleichen Vereinen und deren öffentlichen Productionen ist es aber wohlthätig, wenn eine und die andere musikalische Familie in der Stadt kleineren Kreisen von Studirenden zum Sammelplatz dient, um auch Solches, was nicht öffentlich zu hören ist, am Clavier einzustudiren und vor eingeladenen Freunden zur Ausführung zu bringen. Wie Viele haben in Heidelberg einst in Thibaut's Haus, in Erlangen bei Carl v. Raumer Schätze älterer Tonkunst kennen gelernt, die ihnen sonst nirgends aufgeschlossen wurden! Verbinden sich mehrere Familien dazu, dass solche Musikabende in den Häusern circuliren, doch so, dass die musikalische Leitung, die Wahl der Stücke und die Einübung in Eine tüchtige Hand gelegt wird, so lässt sich ein reiches musikalisches Leben entwickeln. Mancher Student, der nachher als Pfarrer oder Landrichter, wohin auch sein Schicksal ihn verschlagen mochte, selbst unter Bauern und Weingärtnern und in kleinen Landstädtchen eine erfreuliche Haus- oder Kirchenmusik, kleine Gesangfeste u. dgl. zu Stande bringt, hat den Impuls und das Geschick dazu in solchen Kreisen empfangen.

4) Ihrer selbst würdig und allen übrigen Bildungszweigen ebenbürtig tritt aber die Tonkunst an einer Universität erst auf, wenn neben allem Obigen sie auch zum Gegenstande academischer Vorlesungen gemacht und damit wissenschaftlich behandelt wird. Dass man über Contrapunkt und Generalbass, über die Methode des Clavier- und Violinspiels keine Vorlesungen hält, versteht sich von selbst. Die Kunst ist ja in erster Linie nicht ein Wissen, sondern ein Können. Aber es giebt ein Wissen von diesem Können, das der gediegensten wissenschaftlichen Behandlung fähig ist und dadurch für die Studirenden aller Facultäten, vorzugsweise allerdings für Theologen und Philosophen, sich auch innerlich organisch mit ihrem anderweitigen Studium und ihren wissenschaftlichen Interessen verbindet. Das ist 1) die Aesthetik der Tonkunst und 2) die Geschichte derselben, d. h. nur der christlichen, der abendländischen; denn was von antiker, also natürlich nur der griechischen Musik gewusst zu werden verdient, kommt bei der altchristlichen Musik von selbst zur Sprache. Die philosophische Seite der Sache wird in den Vorlesungen über die Aesthetik immer am besten ihren Platz finden; zu einem Collegium, das ausschliesslich nur die philosophische Theorie der Musik zum Inhalt hätte, würden sich schwerlich Zuhörer finden. Die Geschichte dagegen, deren Vortrag natürlich dadurch erst seinen vollen Werth, ja die nöthige Klarheit erhält, dass aus jeder Periode charakteristische Tonstücke zu hören gegeben werden, wozu der Lehrer aus seinen Zuhörern selber sich einen kleinen Chor bilden muss und wozu das Vorhandensein eines Claviers oder Harmoniums im Hörsaal erforderlich ist, — bietet Stoff genug dar, um ein dankbares Auditorium zu gewinnen und zu fesseln. Dieses Fach finden wir neuerlich an manchen Hochschulen vertreten, und zwar durch Lehrer aus verschiedenen Facultäten. Es ist zu wünschen, dass dieses Lehrpensum aus den Universitätscatalogen nicht mehr verschwinde, dass also, wenn die freiwilligen Vertreter desselben vom Schauplatz abtreten, die Behörden für eine gesicherte Vertretung sorgen. Sind doch auch auf andern Gebieten der Wissenschaft gar viele Fächer, die man jetzt für unerlässlich hält, zuerst auch von freiwilligen Docenten aus eigenem wissenschaftlichem Triebe vorgetragen worden, wodurch dann erst das Bewusstsein von dem Werthe der Sache geweckt wurde. Und bei dem fraglichen Gegenstande ist ja nicht blos die Wissenschaft, nicht blos das Interesse der allgemeinen Bildung betheiligt, sondern ganz entschieden ist es auch Sache der Kirche, der protestantischen wie der katholischen, auf tüchtige Bildung ihrer künftigen Diener auch in diesem Zweige bedacht zu sein.

Recensionen.

Werke für Chor und Orchester.

J. O. Grimm. An die Musik. Gedicht von Levin-Schücking, für Solostimmen, Chor und Orchester. Op. 12. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur 2 Thlr. Clavierauszug (vom Componisten) 1 Thlr. 15 Ngr.

S. B. Zu jenen Componisten unserer Zeit, die durch Selbständigkeit, Schönheit, Gedankenreichthum und künstlerische Würde ihrer Productionen am meisten hervorragen, rechnen wir ohne Weiteres J. O. Grimm, dessen Lieder, Vocal-Quartette, Clavierstücke und Orchestersätze durchaus einen fein und edel gebildeten Musiker von nicht hoch genug zu schätzenden Anlagen verrathen. Auch das jetzt vorliegende Werk, obwohl nur eine Gelegenheitsarbeit*), bestätigt uns hierin. Der Titel heisst: »An die Musik«, und der Text ergiebt, dass es sich um ein Lob der Tonkunst handelt. Es könnte auf den ersten Blick seltsam scheinen, dass hier die Musik durch die Musik gefeiert, dass sie gleichsam sich selbst zu loben veranlasst wird. Allein seit Händel in der Cäcilien-Ode und im »Alexandersfest oder die Macht der Musik« Gleiches gewagt, und im ersteren Werke die Wirkung der Flöte, Violine und Orgel durch Flöte, Violine und Orgel verherrlicht hat; seit Spohr hierin in der »Weihe der Töne« nachgefolgt ist, wird man Grimm daraus kein Verbrechen machen dürfen, umsoweniger, als, wie schon bemerkt, die Composition dieses Gedichts einer besonderen Feier ihr Dasein verdankt. Aber auch auf anderen Gebieten der schönen Künste ist Aehnliches von den ersten Meistern geschehen. Hat nicht Goethe in seiner »Zueignung« (oder »Geheimnissen«) das Wesen der Dichtkunst in schönen Bildern gezeichnet, ja sich selbst dabei als das begünstigte Wesen hingestellt, das »der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit«

*) Es wurde zur Feier des Jubiläums eines Gesangvereins-Vorstehers geschrieben.

entgegennimmt? — Vom praktischen Gesichtspunkte mag immerhin jener Umstand der Aufführung des Werkes in gewöhnlichen Concerten Schwierigkeiten bereiten; — es fehlt aber doch auch nicht an Gelegenheiten, wo solche Werke sogar sehr passend erscheinen, z. B. Musikfeste, Eröffnung oder Abschluss einer Reihe von Abonnement-Concerten, besondere Zeiten u. dgl.

Wir lassen hier nun vorerst das Gedicht folgen:

Es will die Seele gross und frei sich fühlen
Und keiner Schranke bleiben unterthan!
Die heisse Stirn will sich im Aether kuhlen,
Empor getragen über jeden Wahn.

Das ist der Geister Ringen
Und ihrer Sehnsucht Traum,
Auf des Gedankens Schwingen
Zu flieh'n aus Erd' und Raum.

Doch löst uns kein Gedanke
Aus dem, was uns umkreist,
Und trägt aus ird'scher Schranke
Den fessellosen Geist.

Das ist des Herzens Fodern
Und seines Schmerzens Ruf,
Und seiner Flammen Lodern,
Seitdem es Gott erschuf!

Doch schlägt das Herz vergebens
Nach göttergleichem Sein,
Das ist der Fluch des Lebens:
Gebunden sollst du sein.
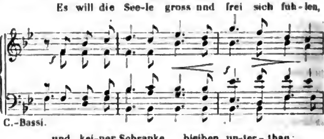
Nur Eines giebt uns Licht in dieser Nacht
Und löst das Herz zu stillem Aufwärtsflieh'n,
Im Reich der Töne liegt die Zaubermacht,
Im unermess'nen Reich der Harmonie'n.
Die lassen uns um uns're Schläfen sacht
Ein Weh'n und Ahnen ew'ger Freiheit zieh'n!
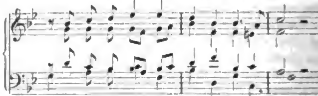
Unseres Amtes ist es nicht, das Gedicht zu kritisiren, es fragt sich für uns blos, ob der Tondichter verstanden hat, auf dieser Grundlage ein schönes musikalisches Kunstwerk zu erbauen, und diese Frage müssen wir von vornherein bejahen.

Wir stellen an die Composition eines Gedichts für Chor und Orchester, ausser der Forderung musikalischer Schönheit und des Reichthums an Motiven, welche an jedes Musikstück zu richten ist, und ausser der Forderung der Gemässheit der aufgewendeten Mittel im Ganzen und Einzelnen, vor allem die des poetisch-musikalischen Ausdrucks der im Gedichte gegebenen Empfindungen und Bilder, sprechender Declamation des gesanglichen Theiles, also ein Aufgehen des Textes in der Musik, die uns nun durch ihre Mittel, im Einklang mit den Worten, bald erhebt, bald bedrückt, bald im begeisterten Schwunge fortreisst, bald in sinnige Beschaulichkeit versenkt — alles dies in streng musikalischen Formen, in einer Architektonik der Töne, die das Ganze überschauen, das Einzelne im Ganzen wohlmotivirt erscheinen lässt. Ob der Componist hier die Homophonie, dort die Polyphonie zur Anwendung bringt, ist von minderem Belang; er wird nur zu vermeiden haben, dass durch fortgesetzte Benutzung der einen oder anderen Schreibart das Ohr des Hörers ermüdet. Andererseits wird er jede am rechten Ort, im Dienste des poetischen Gedankens, in Anwendung bringen.
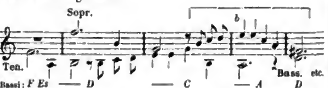
Nach diesen Vorbemerkungen laden wir den Leser ein, das Werk mit uns betrachtend durchzugehen.

Maestoso B-dur $4/4$ beginnt der erste Satz, indem das volle Orchester (Streichquartett, Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte, 2 Hörner, Trompeten und Pauken) sogleich das Thema vorspielt, welches dann im 11. Takt der Chor übernimmt:
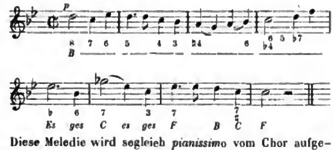




Niemand, dessen musikalisches Empfinden mit der Gegenwart in Berührung steht, wird sich dem Eindrucke dieses Themas entziehen können. Man beachte die Kraft und Mannigfaltigkeit der rhythmischen Motive, die edle Melodie, die wohlklingende reiche Harmonisirung, den gesättigten poetischen Ausdruck. Der Orgelpunkt der Orchesterbässe verleiht den wechselnden Harmonien eine gewisse Würde und Haltung. — Hierauf werden die Worte »gross und frei, und keiner Schranke unterthan« zu einer freien Imitation der vier Stimmen verwendet, deren erste Takte wie folgt lauten:



Nachdem dieses Motiv in allen vier Stimmen gebracht, wird der zweite Theil desselben (*b*) zu weiterer Fortsetzung benutzt, worauf alsbald das volle erste Thema wiederkehrt. Der Satz lenkt in die Dominante, wo dann die Worte: »die heisse Stirn« u. s. w. von Solostimmen fugenartig, aber mit freier harmonischer Begleitung des Orchesters, eingeführt werden. Die 8taktige Melodie ist voll Adel und Ausdruck. Nachdem dieser Satz mit einer Halbcadenz auf $\frac{\sharp}{A}$ geschlossen, wird diese Melodie nochmals, aber von den vier Stimmen homophon als vierstimmiger Satz gebracht, und zwar mit bedeutsamer Hervorhebung eines seiner Hauptmotive. Nochmals kehrt das volle erste Thema wieder, und der erste Satz schliesst majestätisch in B-dur ab. Wir rühmen an ihm Fülle der Empfindung, Kraft der Intervall-Schritte, Reichthum und Schönheit der Stimmführung, poetischen Klang, bedeutende Harmonisirung, Gesundheit, Einfachheit und Wirksamkeit der Modulation, hinreichendes Maass polyphoner Gestaltung.

Nun folgt ein zweiter, bewegterer Satz (*Agitato* D-moll $^6/_8$) über die Worte »Das ist der Geister Ringen« bis »Gebunden sollst du sein«. Ein leidenschaftlich bewegtes Achtelmotiv in Terzen der Violinen, an das sich die Violen in der Gegenbewegung zeitweilig anschliessen, Contraaccente der Bässe und Hörner, eine vom *piano* zum *forte* aufschwellende Dynamik, geben ein unheimlich geisterhaftes Bild, in das der Chor mit seinem anfänglichen Terzengange, der sich aber bald in breite Vierstimmigkeit entfaltet, trefflich hineinpasst. Bei »Gebunden sollst du sein« führt ein *ritardando* im *fortissimo* einen kräftigen Abschluss in wuchtiger Breite (und in der Tonika) herbei. Das Orchester wirft noch ein grellendes, knapp abschliessendes Nachspiel hin und es erfolgt eine Pause, um mit Nr. 3 einen anderen Ton anstimmen zu lassen.

»Nur Eines giebt uns Licht!« Eine Solo-Bassstimme ruft es auf dem F dur-Accord zu einem leise und hoch (aber nicht in Wagner'scher Höhe!) liegenden Violintremolo, das von einem sanften C dur-Accord der Holzbläser gefolgt ist. »In dieser Nacht« — die schwirrenden Violinen lassen sich wieder, und zwar in trüben Mollaccorden, vernehmen. »Und löst das Herz zu stillem Aufwärtsflieh'n« — eine sanfte melodische Phrase der Stimme, der sich Flöte und Fagott zugesellen, sticht gegen das Tremolo ansprechend ab. Nun treten Harfenaccorde mit wogenden Holzbläsern dazu und versinnlichen in bedeutsamen Harmoniefolgen (*C, B, F, Es, As, C, As, Des* etc.) »Die Zaubermacht der Töne«, von welcher der Sänger ausdrucksvoll singt. Nach einem Halt auf *F* schliesst sich zu den Worten »Die lassen uns« u. s. w. ein *Andante tranquillo* B-dur $^4/_4$ als Soloquartett an, das wir wegen seiner ausdrucksvollen Nüancen hier abdrucken wollen:



Diese Melodie wird sogleich *pianissimo* vom Chor aufgenommen, dann folgen vier Takte des Soloquartetts, die ebenfalls wegen ihrer charakteristischen Schönheit würdig sind hier zu stehen:

ein Weh'n und Ah-nen ew' - ger Freiheit!

p rit.

Fortwährender Wechsel zwischen *forte* und *piano* mit entsprechender Melodik und Harmonik, bald die Worte »ew'ge Freiheit«, bald »Weh'n und Ahnen« schön hervorhebend, giebt der Stelle etwas Phantastisches, das sie sehr gut kleidet; mit dazu tretender Harfe nimmt die Sache aber bald einen lebhaften Aufschwung, der sich zuerst in einem *forte* der obigen Hauptmelodie dieses Andantes im vollen Chor mit ganzem Orchester und Harfe, dann aber dithyrambisch in einem fugirten Satz (*Allegro* B-dur) äussert. Wir haben allen Respect vor diesem kräftig-kernhaften Stück, das übrigens nach 29 Takten in Beethoven'scher Weise in hochliegenden Chor-Accorden

(ew - ger, ew' - ger Frei - heit)

Bass: *Es B Es B Es Es*

und *fortissimo* zweimal abbricht, um nochmals dem »Ahnen« in mysteriösen Pianissimo-Accorden Ausdruck zu geben, worauf das Andante wiederkehrt und in ruhiger aber gesättigter Weise den Schlusssatz des Textes ausspricht; sofort folgt der plagalisch gehaltene Schluss des Ganzen.

Das Stück hat uns beim ersten Anblick höchlich angezogen und übt dieselbe Wirkung noch jetzt nach mehreren Monaten. Es ist modernen Tons, aber jenes modernen Tons, den jedes heutige Tonstück tragen muss, will es nicht als todtgeborne Frucht einer das Alte sclavisch copirenden Afterkunst erscheinen. Ein Wohlklang, eine Logik der Harmonie und der Entwicklung, selbst eine gewisse würdevolle Kraft der Melodik stecken darin, die man nur meisterhaft nennen kann. Poetisch-phantastischer Ausdruck des Textes, doch gemässigt und allen Ausschreitungen fern, ist sein Inhalt. Was will man heute noch mehr? Von einem Musikstück des 19. Jahrhunderts muss man freilich nicht jene derbe Kraft fordern, die den ersten Meistern des 18. Jahrhunderts, namentlich Händel und Bach, eigen war. Unsere verfeinerte Zeit will auch die Kraft gewissermaassen cultivirt und mit Milde vereint. Wer das nicht begriffe, thäte besser, sich mit den alten Partituren einzuspinnen und als Puppe einer andern Zeit zu warten.

Das 43. Niederrheinische Musikfest,

gefeiert zu Düsseldorf den 20. bis 22. Mai 1866.

(Ein Originalbericht über dieses Musikfest ist uns nicht zugekommen, da wir in Düsseldorf selbst keinen Correspondenten haben, unsere rheinischen Freunde aber, wie es scheint, durch die Zeitverhältnisse, sowie auch vielleicht durch die Erwartung, dass das heurige Fest mancherlei Mängel haben werde, sich haben abhalten lassen, nach Düsseldorf zu gehen. Was uns brieflich über den Eindruck des Ganzen mehrfach gemeldet wurde, beschränkt sich darauf, eine gewisse Unbefriedigung zu constatiren, hauptsächlich darüber, dass Düsseldorf, wie schon früher nicht selten, auch diesmal wieder seine ihm eigene Auffassung eines deutschen Musikfestes, wonach mehr einzelne Künstler als die hohe Kunst selber als Hauptsache hingestellt werden, bewährt hat. Damit unseren Lesern aber doch eine einigermaassen informirende Nachricht über die Details gegeben werde, lassen wir hier einen Auszug aus einem Bericht folgen, welchen der »Westphälische Merkur« vom 29. und 30. Mai gebracht hat. Der Verfasser verbreitet sich zuerst über die Bedeutung eines Musikfestes in unseren Tagen, dann über den Werth des Hauptwerkes: Händel's Messias, und fährt dann, sich zur Ausführung wendend, fort wie folgt. D. Red.)

Wiewohl die Chorkräfte, nicht allein in den Männerstimmen, durch unsere mobilen Zustände tüchtig decimirt worden

waren, so wurden doch die genannten (Haupt-) Chöre (wozu wir auch noch »Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden« rechnen können) durchweg kräftig und präcis mit Schwung und dem Hörer wohlthuender innerer Lust gesungen. In diesem Theile hatte auch der Festdirigent, Herr Otto Goldschmidt (Gemahl der Jenny Lind), das mit der schwierigeren Aufgabe zusammenfallende grössere Verdienst.

Was die an sich durch opernhaften, unbedingt ohrgefälligen Reiz gewiss wenig bestechenden Arien des »Messias« betrifft, so kommt es zu deren Wirkung ganz auf den individuellen Vortrag an, ob die schlichte Weihe und Empfindung aus ihnen reden, die der Meister in sie legte und gefühlt und wiedergegeben haben will. Und nach dieser Seite gebührt neben Stockhausen der selbst in ihrem näher rückenden Alter ganz unvergleichlichen Jenny Lind der Preis des Festes. Mögen auch die kostbaren Reste ihrer Stimme nicht mehr zu allen Aufgaben hinreichen, mag ihre Höhe im Ansatz und Forte angestrengt sein, kurz, mag ihr dies und das zu mangeln beginnen, durch geistige Auffassung, edelste künstlerische Begeisterung und selbstverständlich vollendetste Technik erschien sie doch in Allem als die Königin des Gesanges. Wie wusste sie in getragenen Sätzen: »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« und besonders jenem bei aller Einfachheit so hehren und milden Preisliede vom guten Hirten: »Er weidet seine Heerde« gleichsam die ganze Seele im Gesange ausströmen zu lassen. Wir wollen nichts zerpflücken, nicht von ihrem ätherisch verschwebenden Piano, ihrem leicht schwellenden Triller etc. reden. Nein, hier erreichte die Sängerin jene höchsten Momente des Vortrags, wo der geweihte Künstler sein Andenken unvergesslich in alle Herzen prägt. Da mochten wir den alten Rochlitz begreifen, wenn er von jener letztgenannten, so sanft die Seele bewegenden, nicht von ihr lassenden Arie sagt: »Jeder Gang, jeder Ton athmet Liebe und kindliches Vertrauen. Gebe Gott, dass dieser Gesang mir einmal vorschwebt, wenn ich auf dem Sterbebette ruhe. Gern müssen sich dann die Augen schliessen vor Allem, was dahinter bleibt und dem Herzen lieb war, ausser dem, was es hoffet«. Gewiss, ein solch seliges Gefühl musste solch reiner Gesang im Herzen lassen, ein Gefühl innigster Befriedigung, worin uns mit der Bewunderung so hoher Kunst immer wieder die Ausrufe des vorherigen Chors klangen: »Wunderbar, Herrlichkeit!« Ja, nehmt ein Exempel d'ran, ihr gefeierten ersten Bühnendämchen und Concert-Primadonnen und lernt einer bald ergrauenden Sängerin »von Gottes Gnaden« zu Füssen, was Singen heisst!

Wir schliessen die Besprechung der Messias-Aufführung mit einer kurzen Nachbemerkung über die andern daran betheiligten Solisten. Neben Jenny Lind vertrat Jul. Stockhausen, ohne Zweifel der vollendetste Kunstsänger der Gegenwart, seinen Platz mit verdienten reichen Ehren. Mag auch sein Organ für eigentliche Basspartien mehr sonore Tiefe, mehr Körper und Fülle wünschen lassen, sein Gesang wird durch die aus intuitivem poetischen Gefühle erwachsene Auffassung, durch die ganze Hingebung der Seele an den vom Componisten gewollten Ausdruck allemal eine wahre Musterleistung. Hören wir in Stockhausen's Vortrage die Arien: »Wer mag den Tag seiner Zukunft erleiden«, »Das Volk, das im Dunkeln wandelt«, »Sie schallt, die Posaune« (mit der Solo-Trompete), das ergreifende Recitativ »Vernehmt, ich sprech' ein Geheimniss aus« — so meinen wir nicht mehr allein den Gesang zu vernehmen, nein, mit ihm tritt zugleich die hohe Gestalt des eifernden und mahnenden Propheten voll und lebendig vor die Phantasie. So erhob er insbesondere die reich colorirte, von dem immerfort dreinrauschenden und treibenden Instrumentenspiele getragene Bravour-Arie »Warum entbrennen die Heiden« zu einem grossen Charakterstücke, ähnlich jenem gewaltigen Bassduette des »Israel in Aegypten«. Stockhausen strebt eben immer über den blossen Notengesang zu innerlicher Erfüllung und dramatischer Kraft.

Wie sich dieser tiefere geistige Zug des Sängers vornehmlich in dem mit dem feinsten Wortausdrucke unlösbar verbundenen Recitativgesange zu bewähren hat, liess Herr Dr. Gunz mit seinen viel zu gleichmüthig gehaltenen Recitativen »Die Schmach bricht ihm das Herz« etc. deutlich erkennen. Sonst war es eine Freude zu hören, wie der trefflich geschulte Sänger in den (an sich wenig bedeutenden) Arien: »Alle Thale macht hoch«, »Erwach' zu Liedern der Wonne«, »Du zerschlägst sie mit eisernem Zepter« seine schwierigen Coloraturen und Parforce-Läufe, als ja ganz natürlich und selbstverständlich, so flott und munter dahinwarf. Darin schlug Lust und Leben, da war eine wirklich von aller Mühsal erlöste, gesangsfrohe »Coloratur«, d. h. doch mannigfaltigere, charakteristische Färbung.

Vermissten wir dagegen in Recitativ und Cantilene den vollen, innigen Gemüthston, so vermochte Frl. v. Edelsberg, bei dem offen hervortretenden Mangel geistiger Auffassung und seelischen Ausdrucks, noch weniger zu fesseln. Wir wenigstens haben aus dem, was sie sang, den lebendigen Anhauch einer warmen Empfindung, eines liebenden Antheils an ihrer Aufgabe nicht verspürt; sie stellte uns — als eine Sängerin, deren Stimme und äussere Persönlichkeit entschieden besser waren, wie ihr Gesang — so recht den Gegensatz zu einer Jenny Lind dar. So machten die der ohnehin rührenden Altstimme zugetheilten prächtigen Arien »O du, die Wonne verkündet in Zion« und »Er ward verschmäht« nur geringe Wirkung; denn der Vortrag war, kurz gesagt, schön monoton, ohne Seele und Innerlichkeit, und das ist's eben, was besonders dem edel weiblichen Gesange einen so bezaubernden Reiz verleiht. »Gefühl ist Alles; Name ist Schall und Rauch umnebelnd Himmelsgluth«. Wir müssen wohl annehmen, dass die anerkannt vorzügliche rheinische Altistin Fräul. Schreck, die Oratorien-Sängerin par excellence, nicht von Bonn abkömmlich oder anderweit einberufen war, sonst möchten wir wohl befremdet fragen: Was sollen uns die ewigen Frauen und Mädchen aus der Fremde, wo das Gute doch so nahe liegt?

Die Instrumentalsätze des Oratoriums: die etwa der zur Schöpfung zu vergleichende, kräftig charakteristische Ouvertüre — wie sich's da aus dem trüben Largo so rüstig emporarbeitet, um zum Ende wieder wie erschöpft in sich zurückzusinken! — und die so wunderbar einfache Pastoral-Symphonie im 1. Theil fanden eine recht laue oder eigentlich gar keine Aufnahme, sie gingen vorüber. Ja, auch die im weichen Geigenklange so himmlisch befriedete Heiterkeit niederstrahlende Pastoral-Symphonie! Das von dem virtuosen Quartett ganz vorzüglich, d. h. eben einfach, ungeziert gespielte Stück ist freilich kein pikant moderner, Meyerbeer'sch raffinirter Orchestersatz, keine maskirte verliebte Schäferei — aber eben das reinste Bild der heiligen Scene, von so entzückender Naivetät und Unschuld, so holder Kindlichkeit, wie nur eine »Anbetung der Hirten« von einem altitalienischen oder deutschen Maler.

Von Orchesterwerken hörten wir nun zunächst, aus Anlass der neuerbauten Tonhalle, zwei Ouvertüren »zur Weihe des Hauses«, am ersten Tage die also betitelte Op. 124 von Beethoven, ein Werk, das durch seine erhabene Grösse (etwa noch mit der Mozart'schen Ouvertüre zur Zauberflöte) eine Oratorien-Aufführung einzuspielen würdig ist. Zum zweiten Tage hatte der Düsseldorfer Director (zugleich Festdirigent für die Orchesterwerke), Jul. Tausch, eine recht ansprechende Ouvertüre geschrieben. Wir begrüssten darin ein verdienstliches Werk von wirklich orchestralem Charakter, innerlicher Entwicklung, feinem melodischen Gehalte, kurz, ganz in der guten Art der Ouvertüren von Rietz und Taubert. Wir sagen damit zugleich, dass das Ganze in wohlgemessener,

fester Form gehalten ist, da nichts abknappt und überschiesst, und — im Gegensatze zu manchen neueren, die Hohlheit der Gedanken nur überlärmenden Stücken — von durchdachter, gut gewählter Instrumentirung.

Weniger wollte uns der folgende Hiller'sche Chor »Pfingsten« als Ganzes zusagen: wie Alles, was der vielseitig begabte Componist schreibt, geschickt und glatt in der Mache, aber es packt und wärmt nicht, wir suchen die Gedanken, die unmittelbar an's Herz greifen. Das *Andante con moto* »durch die Wälder geht ein Rauschen« gefällt durch seine klare, freundliche Gestaltung, die zarte und sinnige Malerei, wogegen in dem für das kurze Stück zu lang hingezogenen Vivace-Schlusse, *forte* und *fortissimo* mit obligatem ganzen Orchester, das äussere Aufgebot mit dem inliegenden Charakter und dem Vorherigen in keinem rechten Verhältniss steht. Da Herr Hiller »auf Ersuchen« selber dirigirte, so war der Beifall natürlich doppelt und dreifach sicher; man weiss nur in solchem Falle nicht, was der Person und was dem Werke gilt.

Nächstdem spielte Frau Clara Schumann das Amoll-Concert von Robert Schumann. Das war in dem geistdurchströmten, männlich kühn vordringenden Spiele der seltenen Frau eine so vollendete Reproduction des in der That Beethoven'sch herrlichen Werkes, als gälte es — an jener Stelle, wo er einst selbst gewirkt — das Bild ihres genialen, unglücklichen Gatten wieder hinaufzurufen. Wir wüssten, nach unseren verschiedenen Concertfahrten, ausser Joachim's Spiele dem nichts der Art zur Seite zu stellen. Selbst das den meisten Spielerinnen eigenthümliche und besonders auch an Frau Schumann von der Kritik fort und fort gerügte Tempotreiben konnte uns da nicht beifallen; auch nicht im zweiten Gesangssatze, wo doch die leiseste Tempo-Uebernahme, als den Charakter des Stückes wesentlich alterirend, so leicht bemerkbar werden müsste.

In der Leitung der folgenden Werke mit Chor: ausgewählte Scenen aus Gluck's »Armide« und Mendelssohn's »Athalia« schien uns der Dirigent Herr Goldschmidt — wie er mit den Armen und dem ganzen Körper sich in Hitze und Aufregung brachte und fast pedantisch an manchem Einzelnen und Nebensächlichen haften blieb — nicht den ruhig besonnenen Ueberblick, die sichere und wieder Sicherheit gebende Tactik der Führung der Chor- und Orchestermassen zu besitzen. So musste gar, aus dem äusseren Grunde, dass der Chor zum zweiten General-Appell weniger zahlreich erschienen war, der allerdings durch seine fast überreiche Figuration sehr schwierige Doppelchor von S. Bach »Nun ist das Heil« auf den folgenden Tag hinterlegt werden — was wenigstens das Gute hatte, dass damit diesem, zu Beethoven's heroischer Symphonie, noch ein weiteres kräftigendes Element zugeführt wurde.

In Gluck's »Armide« entzückten besonders die durch die reizendste Instrumentirung gehobenen rein lyrischen Partien: Rinald's »Heit'res Wonnegefild, ätherisch milde Düfte« (Herr Gunz) und die Arien der Najade (J. Lind) »Durch Paradiese führt das Leben« und »Kehrte ohne Blumen uns der Frühling wieder«; erstere, die sog. Echo-Arie, wurde da capo verlangt. Dagegen mussten die, vielfach noch durch Balletmusiken getrennten, eigentlich dramatischen Scenen im Concert sehr natürlicher Weise einen Haupttheil ihrer Wirkung verfehlen. Die Scene passt einmal nicht in's Concert und das ihr Entnommene bleibt dramatisches Stückwerk. Frl. Rothenberger aus Cöln sang die, rein gesanglich betrachtet, wenig dankbare Partie der Armide mit klarer Stimme und vorzüglicher Aussprache, während in den Recitativsätzen der Lind mitunter (»Von all' der wüsten Lust« — Athalia) der breitere englische Accent vorklang.

(Schluss folgt.)

Nachrichten.

London. Beide italienischen Bühnen (vergl. Nr. 23 d. Bl.), deren Thätigkeit durch die Concurrenz gewaltig angespornt wird, machten, was nach den gegenwärtigen Zeitläufen zunächst die Hauptsache scheint, auch im weiteren Verlaufe der Saison recht gute Geschäfte. Covent-Garden, das u. A. Adeline Patti als Rosine im Barbier und Zerline im Don Juan, »Mad. Vilda« (Marie Wild) als Norma, Frau Lucca in der Favorita, dann die Afrikanerin mit Naudin und Lemmens-Sherrington, Hugenotten, Elisir d'Amore etc. aufziehen liess, versteht sich vorzüglich auf Wahrung der mercantilen Interessen, wogegen Her Majesty's mit Gluck, Beethoven, Weber kunstwürdigeren Zielen zustrebt, wenn auch der pecuniäre Erfolg geringer ist. Letztere Bühne gab jüngster Zeit von classischen, in England weniger bekannten Werken: Gluck's Iphigenie auf Tauris, Cherubini's Medea, dann Oberon und Zauberflöte, wozu noch für den Ablauf dieser Saison Spontini's Vestalin und Mozart's Entführung (»*Il Seraglio*«) versprochen werden, natürlich Alles »*in an Italian dress*«. Gluck's Iphigenie war zuletzt vor einigen dreissig Jahren von einer deutschen Gesellschaft und in deutscher Uebersetzung gegeben und der gegenwärtigen Generation kaum dem Namen nach bekannt. Auch bei den jüngsten beiden Aufführungen war das Publicum durch das Werk an sich wenig angeregt, der Beifall kalt und schwach und mehr ein conventioneller Tribut an die Sänger: Fräul. Tietjens, Santley, Gardoni. Man wollte finden, dass, wie schon die alte classische Schule mit ihren mythologischen Sujets uns weniger homogen sei, dass insbesondere die Gluck'sche *Tragédie lyrique*, obgleich gross und schön, als zu planlos und einfach dem Geschmack des Tages nicht mehr entsprechen könne. Natürlich so, dass Fräul. v. Murska in Lucia, Somnambule und Meyerbeer's »schöner Idylle« Dinorah, Mongini und Fräul. Lichtmay im Trovatore reichere Lorbeeren pflückten. Ueber die Zauberflöte (*Il Flauto Magico*) ging, nach der jüngsten Aufführung, das englische Urtheil im Ganzen dahin, dass die Oper gewiss die schönste Musik der Welt enthalte, aber, dramatisch betrachtet, auf einen so albernen, unsinnigen (?) Grund gebaut sei, dass sie sich auf der Bühne nicht lange werde halten können (? hundert Aufführungen zu Paris!). Die glänzende Ausstattung entsprach der ausgesuchten Besetzung: Pamina — Frau Harriers-Wippern, Tamino — Gardoni, Königin der Nacht — Frl. v. Murska, Sarastro — Foli, Papageno — Santley, Papagena — Frl. Sinico. Für die von Covent-Garden verlassene englische Oper hat *The New Surrey Theatre* unter Mad. Jenny Bauer mit Balfe's »Satanella« seine Saison eröffnet.

Aus Paris wird gemeldet, dass, nachdem Mozart dort in den Theatern zu hohen Ehren gelangt, nun auch Gluck an die Reihe kommen soll. In der »*Academie Impériale*« soll die Alceste, und im »*Théâtre lyrique*« die Armide zur Aufführung kommen. An letzterer Bühne soll man übrigens auch den Lohengrin in Scene gehen lassen wollen.

Das Musikleben in Rostock in der letzten Saison brachte folgende Aufführungen und Programme, welche jenes nicht eben im günstigsten Lichte erscheinen lassen: Die Singacademie (Director Herr v. Roda) gab Haydn's Jahreszeiten und Mozart's *Cosi fan tutte* (am Clavier). Zwei Concerte des Hrn. Hünerfürst: 1) Ouverture zu Leonore II von Beethoven, Gesangsscene von Spohr, Concert von Molique in A, Präludium von S. Bach, Abendlied von Schumann für Violine (Herr L. Straus), Ouvertüre »Die Najaden« von Bennet. 2) Symphonie in D von Haydn, Ouverture zu »Coriolan« von Beethoven, Ouvertüre »Im Frühling« von G. Vierling, Priestermarsch aus Athalia von Mendelssohn, Arie aus Figaro, Lieder von Schubert und Abt (Frl. Wellden, Opernsängerin in Rostock). Zwei Concerte des Oboisten Hrn. Lundh und seiner Gattin, worin Beethoven's Ouvertüren zu Leonore III und zu Prometheus, dann Oboe- und Gesangsstücke das Programm bildeten. Hiermit ist die Reihe der grösseren Vocal- und Instrumentalconcerte verzeichnet; eine einzige Symphonie und keine von Beethoven wurde gehört! — Etwas reicher nehmen sich die Soiréen für Kammermusik aus; Herr Th. Bühring gab deren drei: 1) Sonate für Clavier in B von Schubert, Streichtrio von Beethoven, Clavierquartett von Rubinstein. 2) Grosse Sonate in A für Violine und Clavier von Beethoven, Stücke für Violoncell von Corelli und Allari (Herr Bellmann aus Schwerin), Phantasie von Chopin Op. 49, Claviertrio in B-moll von R. Volkmann. 3) Sonate für Clavier und Violoncell von Mendelssohn in D, Bourée und Gavotte für Violine von S. Bach, Sonate in E Op. 109 von Beethoven, Claviertrio von Schumann Op. 63. Zwei Soiréen des Hrn. Studemund: 1) Sonate in Fis von Beethoven, Romanze von Spohr und Lied von Schubert (Frau Müller-Berghaus), Etudes Op. 13 für Clavier von Schumann, Frauenliebe und Leben, acht Gesänge von Schumann (Frau Müller-Berghaus). 2) Clavierstücke von D. Scarlatti, Pergolese, Ph. Em. und S. Bach, Clavier-Sonate in E-moll von Beethoven, Concert in F-moll für Clavier mit Streichinstrumenten

von Ph. Em. Bach. — Auch hier fehlt das Grösste und Wichtigste: die Quartette von Beethoven! — Ein Concert des Orgelvirtuosen Herrn Arndt aus Berlin brachte an Orgelstücken: Toccata und Choralvorspiel von Seb. Bach, Variationen von A. Hesse und Chromatische Phantasie von L. Thiele; dann Stücke für Orgel und Violoncell von Boekmühl, Arie aus Paulus von Mendelssohn, Geistliches Lied von Schubert. Endlich ist eine Soiree, gegeben von Frl. Steinhagen, Sängerin aus Berlin, zu erwähnen: Sonate in F-moll Op. 57 von Beethoven, Phantasiestücke von Schumann, Polonaise in Es von Chopin (Herr Buhring); Cavatine aus »Freischütz«, Erlkönig von Schubert, Lieder von Schubert, Wüerst und Mendelssohn (Frl. Steinhagen).

Von Coussemaker stehen mehrere musikgeschichtliche Arbeiten in Aussicht. Dieselben bestehen nach der »Berliner Musikzeitung« in folgendem: Das erste Heft des zweiten Bandes: *Scriptorum de Musica*; dasselbe wird fast den ganzen Tonarius von Reginon de Prus enthalten; die folgenden Hefte bringen ein noch nie veröffentlichtes Fragment von Humboldt (einem Niederländischen Musikgelehrten des 14. Jahrh.), ein Tractat vom Abte Guy von Chaalis, ein »*Speculum musicae*« von Jean de Muris, einen höchst interessanten noch nie veröffentlichten Tractat von Guido von Arezzo und mehrere andere bisher noch unbekannte Schriften. Der unermüdliche Forscher wird hiermit der Musikgeschichte einen neuen wichtigen Dienst leisten.

Herr von Bülow, dessen Abgang von München wir neulich meldeten, hat in Bezug hierauf vom König von Bayern ein sehr schmeichelhaftes Schreiben erhalten.

Literarisches Curiosum.

Dr. Dom. Mettenleiter hat unter dem süssen Zunamen »Philomele« ein musikalisches Taschenbuch auf das Jahr 1866 herausgegeben (Regensburg, Bössenecker), das zu den einleitenden »musikkalendarischen Notizen« die allerseltsamsten Dinge enthält. »Tagbuch-Fragmente«, von einem alten Bettelmusikanten um ein Almosen erstanden, »die Erzählung meines Orgel-Claviers«, musikalische Räthsel und alles mögliche Andere an Schnurren und Einfällen in Dur und Moll machen auf 148 Seitchen die verwunderlichste *farrago libelli*. Zur Chronik und Statistik des Jahres 1865 finden wir an der Spitze neuer Oratorien und Opern — Liszt's Heilige Elisabeth und Löwe's Conchi und so vieles Andere, wo ungefähr die Gemüthlichkeit aufhört. Der Herr Verfasser gehört sichtlich zu den gelehrten Individuen, die mehr in der Vergangenheit wie in der Gegenwart leben und die Welt von ihrer einsamen Klause wie aus der Vogel-Perspective betrachten. Von der Kirchenmusik meint der fromme Herr, es habe sich endlich die Ueberzeugung der Wenigen, des *pusillus grex*, allgemeine Bahn gebrochen, dass eine Umkehr von dem frivolen, lasciven, unliturgischen, unfrommen Wege geschehen musse; im »Musikalien-Schrank« heisst es unter Lieder: »Diese sind Legion, darunter viel Spreu, wenig Korn«. Dazu Druckfehler in Menge der ergötzlichsten Art und Manches, was man nicht mehr Druckfehler nennen kann, z. B. unter den Verlegern: »Ritter v. Biedermann« (!) in Leipzig, »Engelmann, Geschichte der Musik« (statt Schlüter . . ., Verlag von Engelmann) etc. Zum Schluss lässt der Verfasser, in der Scheidestunde des verflossenen Jahrs, einen Rundgesang anstimmen und mit einem Walzer »fröhlich den Reihen schlingen!« Dafür denn zwei Miniatur-Musikbeilagen. *Risum teneatis amici!*

Briefkasten der Redaction.

R. in *B.* Noch immer Nichts! — *S.* in *C.* Mobilisiren Sie nicht zu arg und bleiben Sie lieber bei den Musen! — = in *St.* Einem Originalbericht über A.'s A. sehen wir längst entgegen; die Verkehrsverhältnisse lassen es freilich jetzt bedenklich erscheinen, der Post Manuscripte anzuvertrauen. — *G.* in *St.* Geduld! — *P.* in *T.* Auch von Ihnen haben wir Nichts erhalten. — *S.* in *O.* und *J.* in *St.* Ihre Beiträge werden nun bald an die Reihe kommen.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipziger Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 18. Juli 1866. **Nr. 29.** I. Jahrgang.

Aeltere Tonwerke in ersten oder neuen Ausgaben.

I.

Dom. Scarlatti's Sonaten.*)

(Ausgewählte Sammlung in einer neuen Ausgabe von Breitkopf und Härtel, 3 Hefte à 1 Thlr. 10 Ngr. und 1 Thlr. 15 Ngr.)

—*a*— Vor einigen Jahren veröffentlichte van Bruyck in den Wiener »Recensionen« einen Artikel über Domenico Scarlatti, bedauerte darin den Umstand, dass dessen Sonaten in Gefahr stehen der Vergessenheit nnd dem Untergange zu verfallen (weil der letzte Verleger, Haslinger in Wien, die Platten bereits hatte einschmelzen lassen), und hegte wohl im Stillen den Wunsch, es möchte ein deutscher Verleger sich des Schatzes annehmen. Vielleicht ist es jenem Artikel mit zu verdanken, dass wir heute, zwar nicht alle, aber doch eine gute Auswahl dieser Sonaten in schöner neuer Ausgabe besitzen.**) Man hat Ursache sich hierüber höchlich zu freuen, denn die Dom. Scarlatti'schen Sonaten sind nicht nur der Gipfelpunkt der italienischen Schule der Claviercomposition, sie müssen auch (zum Theil wenigstens) zu jener Universal-Musik gerechnet werden, die ihre Abstammung und Nationalität gleichgültig erscheinen lässt.

Jener Aufsatz von van Bruyck scheint uns eine neuerliche Besprechung Scarlatti's in d. Bl. um so weniger entbehrlich zu machen, als angenommen werden kann, dass die »Recensionen« in den eigentlich musikalischen Kreisen weniger gelesen wurden, und als van Bruyck damals wohl nur eine Anregung in Betreff dieses Meisters geben wollte, die ja auch, wie gesagt, ihre guten Früchte getragen hat — wobei aber der Gegenstand bei weitem nicht erschöpft wurde. Für uns handelt es sich darum zu untersuchen, wie Dom. Scarlatti's Musik sich zu der anderer Meister verhält, worin sie sich von dieser unterscheidet, welcher Platz ihr in der Claviermusik ein für allemal gebührt.

Es stehen sich bei der Beurtheilung irgend eines Meisters immer zwei Fragen entgegen, die für sich beantwortet sein wollen, und deren gleich günstige Beantwortung in den seltensten Fällen das Resultat sein wird — wir meinen die nach dem historischen Werth und die nach der dauernden ästhetischen Wirkung der betreffenden Compositionen. Diese doppelte Betrachtungsweise wird häufig ausser Acht gelassen und es entspringen daraus viele Irrthümer, ja der allerseltsamste Widersinn. So scheint man uns z. B., vielleicht gerade aus diesem Grunde, über Ph. Emanuel Bach noch nicht recht einig zu sein. Er ist der Vater der deutschen modernen Sonate; diese hat auch ihren Grossvater in Johann Sebastian (der ja auch schon Sonaten geschrieben), und überdies stammt die Sonate aus dem Geschlecht der Suiten, es reichen ihre Ahnen also weit hinauf in die Vergangenheit. Ph. Emanuels Sonaten nun sind gewiss historisch werthvoll, weil ihre Kenntniss auf Haydn und Mozart besonders einwirkte, wodurch auch wieder Beethoven noch von ihm beeinflusst ist. Er brachte mehr melodisches Element in die Claviermusik, gab an Stelle der absoluten Polyphonie der Homophonie das Uebergewicht, und führte manche freiere Wendungen ein. Im Laufe dieses Jahrhunderts schwand aber der ästhetische Werth und die Beliebtheit seiner Claviermusik überhaupt; sie klang bald »veraltet«. Der Vater Sebastian stieg hoch über ihn empor, weil er als vielseitiger, kräftiger, reicher erkannt wurde, und die Nachfolger, mit ihrem gegen Emanuel weit grösseren Talent drückten ihn, trotz ihrer Dankbarkeit gegen den »Papa«, auch bedeutend herab. Wir mussten dies hier berühren, weil wir Dom. Scarlatti auch in seinem Verhältniss zu Ph. Emanuel zu betrachten nnd zu bemerken haben werden, dass jener vielleicht mehr Recht auf fortdauerndo ästhetische und selbständige Geltung hat, als dieser: eben weil in ihm wirklich eine Schule culminirt, was bei dem andern

*) Gerber lässt Dom. Scarlatti 1683 »in Italien« geboren sein und 1709 in Venedig mit Handel zusammentreffen, dessen Kunst ihn so fesselte, dass er ihm nach Rom folgte. Er lebte zuletzt in Spanien, wo er um 1760 gestorben ist. Sein Lehrer war Gasparini. Unter seinen Werken wird auch eine Oper »Narcisso« angeführt. Sein Vater Alessandro Scarlatti war als Componist vielseitiger und wahrscheinlich uberhaupt bedeutender.

**) Vergleiche noch weiter unten »Uebersicht neu erschienener Musikwerke«.

nicht der Fall.*) Den Deutschen war es vorbehalten auf den alten Meistern fortbauend eine neue Kunst zu schaffen.

Versuchen wir nun Dom. Scarlatti im Allgemeinen zu charakterisiren und zu zeigen, wo sein besonderes Verdienst, seine Eigenthümlichkeit, und wo die ihm gesteckten Grenzen zu suchen sind. Ein Ueberblick über die vorliegenden Hefte, in welchen, wie doch wohl anzunehmen ist, seine vorzüglichsten Werke aufbewahrt sind, wird uns hierzu die Anleitung geben.

Die Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe enthält in drei Heften 29 »Sonaten« und eine Fuge (»Katzenfuge« genannt, weil die über die Tasten des Claviers spazierende Katze des Meisters das Thema dazu gegeben haben soll). Alle diese Sonaten bestehen aus einem einzigen Satz, meist in schneller Bewegung.**) Sämmtliche Sätze, mit nur einigen wenigen Ausnahmen, sind von sprudelnder Lebendigkeit, grösstentheils höchst erfindungs- und geistreich, ja witzig; der pikante Rhythmus überwiegt weitaus die Melodik, welche letztere der eigentlichen Cantilene noch ganz fern steht. Auf dem Clavier zu »singen« scheint demnach Scarlatti's Hauptstärke nicht gewesen zu sein. Die geistreiche und häufig überraschende Fülle seiner harmonischen und modulatorischen Erfindung wird durch eine ganz besondere Art der Technik unterstützt. Zum Theil bedingt diese jene in solchem Maasse, dass die Sache ein wenig dem Virtuosenthum nahe kommt; es werden äusserst spitzfindige Künste herbeigezogen, z. B. enorme Sprünge, schnelles Ueberschlagen und längeres Spiel der Hände in verkehrter Lage, so dass die linke die Oberstimme, die rechte den Bass spielt u. dergl. — Sehen wir uns den musikalischen Stil noch näher an, so gewahren wir, dass der zweistimmige starkfigurirte Satz weitaus überwiegt. Ein realer dreistimmiger Satz ist schon selten, die dritte Stimme wird dann meist nur vorübergehend zur Füllung angewendet; noch seltener ist der vierstimmige Satz. Harmonisch homophon schreibt Scarlatti fast nur in den Cadenzen; Häufungen von mehr als vier Tönen zum Accord sind das Allerseltenste, bilden dann aber auch manchmal höchst sonderbare Zusammenklänge (van Bruyck hat in seinem Artikel mehrere solcher »Zukunftsaccorde« ausgezogen — in der vorliegenden Ausgabe findet sich dergleichen nur sehr spärlich). Die Stücke fangen häufig mit dem der einen Hand anvertrauten Thema allein an, worauf die andere Hand es in einer andern Octave wiederholt; also nicht wie bei Bach fugenartig in der Quinte. Von Seb. Bach, seinem Zeitgenossen, unterscheidet sich Scarlatti auch in der häufigeren Verwendung des ganzen Umfangs der Claviatur: bei Bach bleiben die Hände mehr in ruhiger Lage und in der Mitte der Claviatur, Scarlatti lässt sie springend alle Chorden berühren und bringt dadurch nicht selten eine orchesterartige Vielstimmigkeit zuwege, die nur weniger Realität hat als die Bach'sche Polyphonie. — In Bezug auf Reinheit des Satzes ist Scarlatti nicht so vollkommen wie S. Bach, besonders scheint sein Ohr gegen Octaven und Quinten nicht sehr empfindlich gewesen zu sein. Dagegen finden sich auch wieder Stellen, in welchen er durch Freiheiten, die heute gang und gäbe sind, in eine spätere Zeit geistreich vorgreift; so namentlich durchgehende Accorde zu anderen bleibenden aber in gebrochene Manier aufgelösten Harmonien. In vollen Accorden wendet er zuweilen einen in der Mitte liegenden Orgelpunkt an, der nicht selten kakaphonisch wirkt. — Sehr beachtenswerth ist Scarlatti's freier und wirksamer Periodenbau, in welchem Punkte er oft wirklich genial, daher überraschend und modern erscheint. Der strengen Gemessenheit des Seb. Bach'schen grossen Rhythmus gegenüber nimmt sich Scarlatti's Satz nach dieser Seite ungemein anmuthig, reich, ja pittoresk aus.

In Bezug auf Form kann Scarlatti vielleicht am ehesten der Vorwurf der Schablone gemacht werden. Seine Stücke sind von einer Regelmässigkeit der modulatorischen Structur und Eintheilung, die fast an egyptische Starrheit mahnt und nur durch die grosse Mannigfaltigkeit seiner thematischen Figuren und seiner Rhythmik einigermaassen paralysirt wird. Er hat fast ausschliesslich solche einsätzige Sonaten geschrieben,*) deren jede zwei Theile hat, von welchen der erste in der Dominante (bei Mollsätzen in der Parallele) schliesst. Sie sind der Ausdehnung nach nicht allzu verschieden und haben überhaupt im Bau eine gewisse Uebereinstimmung. Also jene erstaunliche Vielseitigkeit eines S. Bach, der langsame und schnelle Stücke geschrieben, in allen möglichen Tanz-Rhythmen und Formen, gesangvoll und figurirt, der ausserdem die Fuge, das Präludium, die Variationenform beherrschte wie keiner, der von den kürzesten bis zu den längsten Stücken alle Gattungen zum besten gab, Werke für Clavier, Orgel, Violine, Violoncell, für Chor und Sologesang u. s. w., kurz jede Art von Musik geschaffen, die damals möglich (und unmöglich!) war, hat unser Scarlatti nicht aufzuweisen; er schrumpft jenem Riesen gegenüber in ein einseitig ausgebildetes Talent zusammen. Doch da er auf seinem kleineren Gebiet sehr fruchtbar war und eine gewisse Eigenthümlichkeit ihm nicht abzusprechen ist, so kann ihm ein besonderer Ehrenplatz in unserer Kunst nicht vorenthalten werden.

Aus dem Obigen ergiebt sich auch seine Stellung zu den späteren deutschen Meistern von selbst. Ph. Emanuel

*) Wir kennen wenigstens keine italienische Claviermusik von grösserer Bedeutung als die von unserem Domenico — man müsste denn Clementi solche beilegen, der aber an geistreicher Erfindung gewiss hinter Scarlatti zurückbleibt, und mehr im Instructiven als im Poetischen geleistet hat. Ebensowenig kennen wir eine französische Schule nach Couperin und Rameau.

**) Van Bruyck sagt in dem angezogenen Artikel: »Unter den 126 Tonstücken unserer Sammlung (nämlich der bei Haslinger von C. Czerny herausgegebenen) finden sich nur zehn Andante, alle andern Sätze sind im *tempo di Allegro* geschrieben, meist *Allegro molto, con spirito, Presto*«. Demnach passt unsere auf 29 Sonaten begründete Aeusserung wohl auch auf Scarlatti's Sonaten überhaupt.

*) Es werden von Gerber auch 30 »Capricen« namhaft gemacht, allein es fragt sich, ob diese später nicht ebenfalls unter die »Sonaten« aufgenommen worden sind.

Bach's zierliche Melodik besitzt er nicht, dagegen klingt seine Musik auch häufig weniger zopfig und ist unseren heutigen Instrumenten gemässer. Scarlatti ist feuriger, fliessender, naturwüchsiger.

Mozart brachte mehr wirklichen, unverschnörkelten Gesang in die Claviermusik und würde hierdurch unserem Scarlatti etwas Werthvolleres entgegenzustellen haben, als Ph. Emanuel. Allein Mozart's Claviergesang ist auch nicht frei von Manier, er wiederholt sich häufig in gewissen Wendungen (namentlich Schlussformeln); selbst seine Passagen sind von einer gewissen Einseitigkeit nicht freizusprechen. Dem gegenüber erscheint Scarlatti nicht selten wieder freier, vielseitiger, weniger dem Modegeschmack unterworfen, mit zwei Worten gesagt: weniger abgenutzt. Vor J. Haydn muss er dagegen wieder zurücktreten, da dieser Meister grosse Vielseitigkeit der Gestaltung und immer originelle Wendungen mit dem, Scarlatti fremderen, melodischen Wesen verbindet.

Mit Beethoven unseren Domenico vergleichen zu wollen, wäre schon absurd; der Letztere würde bei solchem Vergleich allzusehr verlieren, denn sein geistreiches Wesen erscheint Beethoven gegenüber doch nur als eine geistreiche Manier, während dieser die ganze Kunst in sich repräsentirt, immer neue, von den vorigen ganz verschiedene Bildungen bringt und überhaupt seelischen Empfindungen einen dem Dramatischen sich nähernden Ausdruck giebt, wovon bei Scarlatti keine Spur vorhanden.

Zur Charakteristik der Breitkopf und Härtel'schen Sammlung wollen wir noch bemerken, dass das erste Heft diejenigen Sonaten enthält, welche als die schönsten dieser Sammlung zu bezeichnen sein möchten. Das zweite und dritte möchten wir weniger werthvoll nennen. Einige Kleinigkeiten hätten vom Redacteur vielleicht noch anders angeordnet werden können, zum Vortheil vieler Spieler und im Sinne unserer Zeit. So z. B. wissen wir nicht, wozu der alte Gebrauch, ein ♯ oder ein ♭ weniger vorzuzeichnen, als die Tonart eigentlich fordert, festgehalten werden soll. Bei Stellen ferner, wo die linke Hand längere Zeit über der rechten zu spielen hat, wäre es vorzuziehen gewesen, ihre Noten in der untern Zeile, mit Vorzeichnung des Violinschlüssels, zu belassen. Viele Spieler haben Noth (wie wir aus Lehrer-Erfahrung wissen — man denke an die H moll-Etüde von Cramer) sich in die umgekehrte Notation und Spielart zu finden.

Wir werden nun aus einigen besonders dazu geeigneten Sonaten zu den oben gegebenen Gesichtspunkten Beispiele mittheilen.

(Schluss folgt.)

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Zweihändige Clavierstücke.

Unter den zahlreichen neuen Heften für Clavier, die uns abermals vorliegen, nehmen vorwiegend die Fortsetzungen der Schletterer'schen Sammlung: »Classische Claviercompositionen aus älterer Zeit« (Verlag von Rieter-Biedermann) unser Interesse in Anspruch. So können wir unsern Lesern nichts dringender empfehlen, als sich mit dem zweiten Heft der französischen Schule, 12 Stücke von J. Ph. Rameau (1683—1764) enthaltend, bekannt zu machen. Dasselbe hat uns Stunden grosser musikalischer Erquickung verschafft und uns in unserer Hochachtung vor diesem alten Meister bedeutend bestärkt. Es befinden sich einige wahrhafte Cabinetsstücke darunter. — Auch die beiden Hefte italienischer Schule, »Studien und Divertissements« von Francesco Durante (1693—1756), dann achtzehn »Stücke« (warum nicht »Sonaten«?) von Domenico Scarlatti enthaltend, haben uns vielfach angezogen. Den heute fast nur noch durch einige Kirchenmusikwerke, wie besonders das Magnificat, in weiteren Kreisen bekannten F. Durante als Claviercomponist kennen zu lernen, kann nur interessant und belehrend sein, namentlich im Vergleich mit dem freilich auf diesem Gebiet bedeutender erscheinenden D. Scarlatti, der doch kein Nachfolger, sondern ein Zeitgenosse Durante's genannt werden muss. Wir kommen natürlich auf die drei Meister eingehender zurück und wollen hier nur noch bemerken, dass unter den 18 Stücken von D. Scarlatti nur drei auch in der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe (siehe oben) stehen, die anderen aber als eine willkommene Vermehrung zu betrachten sind, da wir nun 44 Sonaten dieses Meisters erhalten sehen.

An Werken neuester Tonsetzer haben wir mehrere Sonaten zu verzeichnen, was ganz erfreulich wäre, wenn die Kraft der betreffenden ausreichte, um in diesem Genre Vollbefriedigendes zu schaffen. Eduard Grieg bietet eine E moll-Sonate in vier Sätzen Op. 7 (Breitkopf und Härtel), die nicht gerade gedankenarm, auch thematisch gearbeitet, von ziemlich gesunder Modernität ist und Beachtung verdient. Schade, dass einer der wichtigsten Sätze einer Sonate, das Adagio oder Andante, gerade recht schwach gerathen ist. Es fehlt hier ganz an Tiefe, und die nationalen (nordischen) Anklänge bieten keinen Ersatz hierfür. Doch enthalten die andern Sätze Geistreiches, Lebendiges genug, um auch dieses Opus, wie seine bereits angemeldeten Vorgänger, einer eingehenderen Recension zu unterziehen. — Eine ebenfalls viersätzige Sonate von Constantin Bürgel Op. 5 (derselbe Verlag) dürfte mehr äusserlich brillant, als innerlich werthvoll genannt werden. Die Themas haben nicht genug ausbildungsfähigen Kern und sind daher auch nicht im Stande, den Sätzen eine einheitliche Physiognomie zu geben. Doch sind das Scherzo und das Adagio nicht ganz uninteressant, letzteres hat sogar mehr Tiefe als das Grieg'sche, und so dürfte auch diese Sonate eine genauere Recension erfordern. — Von Cornelius Gurlitt sind uns bisher nur zwei Werke bekannt gewesen: ein Heft (Klaus Groth-) Lieder Op. 14, und eine Festouvertüre Op. 22. Ersteres fand im 1. Jahrgang der »Deutschen Musikzeitung« warme Anerkennung, während die Ouvertüre im dritten Jahrgang derselben als ein innerlich leeres Product bezeichnet wurde. Heute liegen als Op. 31 »Zwei Tonstücke in Sonatenform (leichteren Stils)«, mit dem besonderen Titel »Am eigenen Heerde«, vor.*) Diese kleinen Sonaten (ebenfalls aus dem Breitkopf und Härtel'schen Verlag), sind recht eigentliche Hausmusik, als solche recht niedlich und gut zu gebrauchen, namentlich auch zum Unterricht. Der Stil hält die Mitte zwischen Modernität und älterer Einfachheit, der Satz ist wohlklingend und melodiös, die Haltung graziös, die Arbeit keineswegs werthlos. Und so mögen denn besonders von der vorgeschritteneren Jugend diese Sonaten »am eigenen Heerde« mit Vergnügen und Nutzen gespielt werden.

*) Die fehlenden Opera scheinen uns nicht eingesendet worden zu sein, was wir nur beklagen können, da uns dadurch eine richtige Würdigung dieses Componisten erschwert wird.

Von Moritz Weyermann, über dessen Op. 1, ein Liederheft, wir in Nr. 27 nur wenig sagen konnten, liegen als Op. 2 »Fünf Charakterstücke« für Clavier vor (Elberfeld, Arnold), deren Ueberschriften heissen: Sonntagsmorgen, Was die Blumen auf der Wiese sich erzählen, Dunkle Wolken — heitrer Himmel, Schmetterling im Sonnenstrahl, In Waldes Einsamkeit. Die ganze Gattung ist bereits ziemlich abgenutzt, und da dem Autor besondere poetisch-charakterisirende und musikalisch bedeutsame Gedanken nicht zur Verfügung stehen, überdies in den gewählten Bildern selbst eine schwächliche Sentimentalität sich ausspricht, so sind wir leider nicht in der Lage, ihm zu seinen Erstlingswerken zu gratuliren. Möchte er versuchen ordentliche Musik zu machen, die an sich interessiren kann.

Drei Hefte von Winand Nick, Impromptu Op. 3 (Frankfurt, Henkel), Sonatine Op. 4 — zum Gebrauch beim Unterricht — (Hildesheim, Gerstenberg), Polonaise Op. 5 (derselbe Verlag), nehmen sich besser aus; es ist mehr gesunde Musik darin, weniger falsche Sentimentalität und aufgeblähtes Wesen. Am schwächsten scheint uns die Polonaise.

Drei Charakterstücke von Joachim Raff Op. 126 (!): Menuett, Romanze, Capriccietto (Bremen, Präger und Meier), müssen wir geradezu als Salonmusik der bedenklichsten Sorte bezeichnen, als solche nämlich, wo Oberflächlichkeit des Inhalts mit äusserem Bombast von Läufen, trivialer Accordbegleitung und Sand in die Augen streuender Technik vereint ist. Kein anständiger gebildeter Musiker vermag heutzutage dergleichen ohne Missstimmung zu spielen.

Unter »Salonmusik« sind auch zu rangiren ein »Walzer« Op. 3 von G. H. Witte (derselbe Verlag), und vier Balladen Op. 1 von Carl Merz (Breitkopf und Härtel). Der Walzer von Witte, an sich immerhin nicht übel gemacht, zeigt wenig Eigenthümlichkeit und erscheint als Nachahmung Chopin's, der nur der poetische Duft des Urbildes fehlt. Der Titel »Balladen« bei Merz widerspricht geradezu den Titeln der einzelnen Stücke (Schlummerlied, Abschiedslied, Liebeslied, Ständchen), und wiederum will die Musik mit diesen einzelnen nicht recht congruiren; so z. B. endigt das »Abschiedslied« mit einer wahren Paukerei im *ff!* Da mag denn einer zusehen, was er mit solchen Stücken anfangen soll!

Durch »Sechs Clavierstücke« Op. 9 (Serenade, Mazurka, Das Blumenmädchen, An Sie, Ballade und Polka — Breitkopf und Härtel) ist uns ein Componist Namens Fr. Niest zum ersten Mal vor die Augen gekommen, der uns vorläufig den Eindruck der Schwächlichkeit gemacht hat; es fehlt fast an Allem, wodurch ein Musikstück interessiren kann, und der Kreis, wo dergleichen willkommen ist, liegt ziemlich weit ab von der Stätte der Kunst.

Herrn Hans Schmitt, der mit zwei Heften »Hochzeitstänze« Op. 5 (Wien, Wessely) zur Vermehrung der Clavierliteratur beigetragen, können wir nur aufrichtig rathen, das Componiren sein zu lassen, besonders wenn er nichts Besseres zu sagen hat als die allerschalsten Gemeinplätze, wie sie in diesen Tänzen sich breitmachen. Gegenüber so nichtigem Geklingel nimmt sich die neue, von ihm ersonnene und in Nr. 37 der A. M. Ztg. 1864 veröffentlichte Pedalbezeichnung doppelt anspruchsvoll aus.

Ein Op. 3 des in neuester Zeit vielfach genannten Wiener Componisten Heinrich von Herzogenberg — an den man namentlich in Leipziger Kreisen ziemlich grosse Erwartungen knüpft: »Acht Veränderungen« (Breitkopf und Härtel) zeigt im Ganzen guten modernen Stil. Das Thema gefällt uns recht gut; in den Variationen können wir uns des Eindrucks der Trockenheit nicht ganz erwehren. Der Schluss, wo ohne einleuchtende Gründe das ganze Thema nochmals wiederkehrt, rundet das Ganze nur äusserlich ab.

Von Fr. Siebmann, dessen neuere Lieder in Nr. 24 Erwähnung gefunden haben, liegen vor: Bunte Blätter Op. 48 — 7 Stücke: Ballade, Scherzo, Albumblatt, Walzer, Flüchtiger Gedanke, Romanze, Jagdlied — (Leipzig, Kistner), und Fünf Stücke Op. 49 — In stiller Nacht, Jagdscene, Kleines Lied, Frage, Sehnsucht — (derselbe Verlag). Diese Stücke sind im Ganzen zur besseren, aber jedenfalls auch zur sentimentalen Salonmusik zu rechnen. Im Einzelnen fehlt es nicht an Widerhaarigem in der harmonischen Folge. Von irgend welcher Bedeutsamkeit des Gehalts ist keine Rede.

Abermals haben wir eine debutirende Dame zu nennen, diesmal mit recht gelehrt aussehenden Stücken: »Canon, Sarabande und Gigue« (Breitkopf und Härtel); es ist die von London aus bekannt gewordene Pianistin, Frl. Agnes Zimmermann, die auch im Leipziger Gewandhaus mit bedeutendem Erfolg sich hören liess (vgl. A. M. Ztg. 1865 S. 694). Die genannten Stücke bezeugen die musikalische Bildung der jungen Künstlerin in erfreulicher Weise (der Canon z. B. ist ganz streng und zugleich ein hübsches modernes Musikstück). Im übrigen tragen sie die Spuren aller weiblichen Productivität deutlich an sich.

Eine »Toccata« von Ernst Grenzebach Op. 9 (derselbe Verlag) macht mehr den Eindruck einer Etüde und dürfte daher füglich mit andern instructiven Werken desselben Autors unter besonderer Rubrik zu besprechen sein.

Mendelssohn's Lied »An die Entfernte« dient zur Grundlage einer »Improvisation« von Hermann Franke Op. 9 (Leuckart). Man ist der Paraphrasen-Literatur geradezu müde, und das vorliegende Heft hat nicht dazu beigetragen, uns über die Ungerechtigkeit dieses Schicksals einer Form zu belehren, die nur zu lange die Salons und Concertsäle beherrscht hat. Wer keine eigenen Gedanken besitzt, sollte auch nicht diejenigen der Meister verunstalten.

Ueber F. L. Ritter haben wir in Nr. 21 gelegentlich eines Liederheftes Op. 1 Hoffnungen und Bemerkungen ausgesprochen, von welchen die letzteren bei dem heute anzumeldenden Op. 2: »Préambule und Scherzo« (warum einen halb französischen, halb deutschen Titel? — J. Schuberth u. Comp.) uns noch begründeter scheinen. Es fehlt hier noch mehr wie dort an melodischem Fluss. Aus der Dedication erfährt man, dass Herr H. M. Schletterer der Lehrer dieses wohl jungen Kunstnovizen ist.

Ein Wiener Pianist Joseph Weidner bietet als Op. 3 ein »Allegro« (Wien, Dunkl), das offenbar für Salon oder Concert bestimmt ist und einen ziemlichen Grad von neuerer Technik in Anspruch nimmt. Als Composition ist das Stück weder schlecht noch belangreich.

J. C. Eschmann, ein schweizerischer Musiker, wird mit seinem Op. 47 »*Deux Feuillets d'Album*« (Rieter-Biedermann) den Pianisten ebenso viel Vergnügen machen, wie er uns gemacht hat. Die Stücke gehören der Schumann-Chopin'schen Schule so entschieden an, dass man, im Ungewissen über den Autor, wohl einen der beiden Meister für den Verfasser halten möchte, und zwar bei Nr. 1 ohne Zweifel Schumann, bei Nr. 2 wenigstens stellenweise Chopin. Lässt Eschmann demnach hier Selbständigkeit vermissen, so freut es uns doch, ihn in dieser Richtung anzutreffen, umsomehr, als es keineswegs die bedenklicheren Seiten jener Meister sind, die er sich angeeignet.

Von einem Franzosen, Namens Paul Lacombe, liegen vor: Fünf Charakterstücke Op. 7 (Breitkopf und Härtel). Wir glauben aus denselben einen Musiker von guten Anlagen zu erkennen, dessen Entfernung von dem geistig-musikalischen Brennpunkte (er lebt in Carcassonne) ihn jedoch vielleicht über die eigentlichen künstlerischen Vorgänge der Neuzeit nicht ganz klar hat werden lassen. Das Mendelssohn'sche »Lied ohne Worte« scheint die Grundlage seiner Stücke abzugeben, nur dass der Autor, vielleicht eben in falschem Verständniss der

Zeit, seine Melodien mit sonderbaren und harten Harmonien, gehäuften Vorhalten u. dergl. ausstattet. Wir könnten ihm nur rathen, sich genauer mit Schubert'scher und Schumann'scher Claviermusik bekannt zu machen. Vielleicht dass es ihm dann gelingen möchte, die wahren Forderungen der Zeit zu verstehen und dann selbständig zu gestalten.

Das 43. Niederrheinische Musikfest,

gefeiert zu Düsseldorf den 20. bis 22. Mai 1866.

(Schluss.)

Auch in Mendelssohn's »Athalia« gefielen vor Allem die fest musikalisch abgerundeten Nummern: die Chöre »Herr, durch die ganze Welt«, »O Sinai, gedenk«, »O, welch' heilig, göttliches Gebot« etc.; das Terzett für Sopran und zwei Alte »Ihr wollet nur die Furcht«, das Duett für zwei Soprane »O wie selig ist das Kind«, das Terzett mit Chor »Ein Herz voll Frieden«. Doch das sind im Ganzen, den vielen Chordialogen und Chorrecitativen gegenüber, der lyrischen Ruhepunkte zu wenig, zumal wenn durch die »verbindende Dichtung« die Composition zu einer unmässigen Länge gedehnt wird. Uns scheint es mit solcher verbindenden Dichtung (übrigens von Herrn Nielo recht brav vorgetragen) ein recht armseliges Ding; wenigstens sollte sie so kurz wie möglich und durchweg melodramatisch behandelt sein. In solcher Ausdehnung aber »verbindet« ein Gedicht nicht mehr, nein, es trennt, es erkältet gründlich und macht uns ungefähr den Eindruck, wie wenn bei einem schönen Feste urplötzlich einer den vollen Gesang unterbricht, uns erklärt, weshalb wir da sind und von der Bedeutung des Tages etc. wohlgesetzt zu reden beginnt. Dass einmal ein Poet zu Athalia und Antigone oder Egmont etc. mehr oder minder gute verbindende Verse geschrieben, kann doch nicht zur Annahme eines so widermusikalischen Behelfs bestimmend sein. Consequent müssten dann eben so wohl die resp. Vorgeschichten der Armide, Peri etc. in richtige Verse gebracht und abdeclamirt werden, um — einem rein erkünstelten »dramatischen Zusammenhange« zu Liebe die Musik zu zerstückeln! Und wenn einmal Alles so langweilig plan verständlich gemacht werden soll, genügte doch eine kurze Vorbemerkung im Textbuch vollkommen.

Den dritten Tag eröffnete Beethoven's stolze Eroica, die, bis auf die gefährliche Hörner-Fanfare im Trio des Scherzo, vollendet dargestellt wurde — bei der Zusammensetzung eines Tonkörpers wohl natürlich, worin ein Auer, Bargheer, Königslöw etc. die erste Geige, ein Grützmacher etc. das Violoncell, ein Simon etc. den Contrebass spielten und überall die tüchtigsten Künstler den Ripienchor bildeten. Der zweite Theil des Concerts wurde durch die schwungreiche, äusserst fein instrumentirte »Fest-Ouvertüre« von Jul. Rietz eingeleitet und den Schluss bildete der Bach'sche Doppelchor, darin allerdings Manches noch wie eben angelernt, nicht aus eigener Empfindung wiedergeboren klang. In der ersten Abtheilung figurirte noch der schöne zweite Theil aus Rob. Schumann's weich romantischer »Paradies und Peri«, die Ausführung war den vorhandenen Kräften ausnehmend angemessen. Wir erinnern nur an den Chor der Nilgenien, den Schlusschor, das Solo-Quartett und die Gesänge der sich in Liebe opfernden namenlosen »Jungfrau«. Auer, den man wegen seiner prallen Fertigkeit etwas zu übereilt den jungen Joachim nennen wollte, spielte ein Spohr'sches Violinconcert.

Die Wahl des Uebrigen war, wie am zweiten Tage durch locale Erinnerungen, so jetzt durch rein persönliche Rücksichten bedingt. Wir sehen in dieser Praxis eine bedenkliche Annäherung an das Ullmann'sche Geschäftsprincip: mehrere Virtuosen, wo möglich ersten Ranges, zugleich mit ihren Leibstückchen vorzuführen. Da sang denn Jenny Lind die Arie mit obligater Flöte aus Händel's »L'Allegro ed il Penseroso«, deren Trillerkünste und neckischen Wechselspiele mit dem Instrumente sie so reizend natürlich ausführte, dass Alles zum begeistertsten Dacapo-Rufe hingerissen wurde. Weiter thaten sich Gunz und Stockhausen zu dem Duette »Die Seeleute« aus Rossini's »Soirées musicales« zusammen (da capo); Gunz sang für sich Belmonte's »Constanze, dich wieder zu sehen« (Mozart's Entführung) mit dem vollen, sehnenden Tone des ersten Liebhabers, Stockhausen R. Schumann's schaurige Ballade »Die Löwenbraut«, ein Bravourstück recitativen Gesanges. Frau Julienne Flinsch aus Leipzig, eine vortrefflich gebildete Sängerin, sang Mozart's liebes »Veilchen« und R. Schumann's stürmendes Liebeslied »Du meine Seele, du mein Herz«. Der Violoncellist de Sweert spielte den zweiten und dritten Theil eines Molique'schen Concerts. *Last and least* producirte Fräul. v. Edelsberg ein *soi-disant*-Gesangstück aus J. Benedict's »Die Bräute von Venedig«, in dessen Wahl die Sängerin erschreckend wenig künstlerische Noblesse verrieth. Damit mag sie als gutem Stimmmuster zu John Bull reisen oder lieber es an eine Pariser Theresa ablassen, deutschen Musikfesten aber fern bleiben.

Das machte das sogenannte Künstler-Concert aus, davon man für ein Musikfest wohl wenig erbaut sein konnte. Das Orchester blies ein und der Chor sang den Epilog dazu, dass einer nach dem andern auftrat, um sich »noch einmal, eh' wir scheiden« für seinen Theil beklatschen zu lassen. Da ist es am Ende nicht mehr die Kunst, sondern die Eitelkeit der Menschen, der gehuldigt wird. Unseres Erachtens sollten für beide ersten Tage je ein grösseres Werk, nachher Ensemblestücke aus Oratorien oder classischen Opern etc. gegeben werden.

Doch lassen wir für jetzt die Frage einer mit der fortschreitenden Geschmacksbildung nothwendig werdenden Reorganisation der Feste. Schelten wir nicht, dass nicht Alles auf der Höhe früherer Festtage stand; danken wir vielmehr den wackeren Männern des Comités, dass sie trotz mancher äusseren Missstände das Banner festgehalten und mitten im Getöse drohender Kriegsrüstungen der Kunst eine friedliche Stätte zu bereiten nicht anstanden. Danken wir insbesondere auch den edelen Frauen, denen mit keinem Lobe zu viel gesagt sein kann, die, durch die Macht des Geistes und wahre Künstlerschaft über vergängliche Jugend und Schönheit triumphirend, den vollsten Kranz des Festes errungen: Jenny Lind und Clara Schumann!

Die Wiener Concertsaison 1865—66.

(Wegen Mangel an Raum verspätet. D. Red.)

Ed. H. Die letzten Ausläufer unserer Concertsaison haben sich diesmal ziemlich weit in den Frühling hinein erstreckt: das grosse »Mozartconcert« (eines der bedeutendsten dieses Jahres) fand am 15. April statt, das zweite Concert des Conservatoriums sogar erst am 28. April. Jetzt erst ist ein vollständiger Ueberblick der Musikthätigkeit Wiens in diesem Winter möglich, ein Ueberblick, der meinerseits um so rascher und zusammenfassender geschehen muss, als Ihr gewöhnlicher Wiener Correspondent Ihnen die einzelnen Vorkommnisse der Concertsaison bereits von Fall zu Fall geschildert hat.

Das eigentliche Virtuosenthum war auch in diesem Jahr neben den stabilen Orchester- und Kammermusikproductionen schwach vertreten und wir sind mit diesem sich alljährlich entschiedener ausprägenden Charakterzug vollkommen zufrieden. Nur zwei berühmte Virtuosen haben die Theilnahme des Publicums in hohem Grade, wenn auch in sehr verschiedener Weise, erregt und festgehalten: Carlotta Patti und Clara

Schumann. Während letztere, die ächte grosse Künstlerin, die eigentlichen Musikfreunde und Kenner um sich versammelte, wirkte die Erstere wie ein seltener bunter Vogel auf das grosse und grösste Publicum. Die glänzenden Specialitäten Carlotta's — ihrer Stimme sowohl als ihrer Virtuosität — erregten in hohem Grade die Neugierde der Menge und konnten, als Specialitäten, auch den Musiker vorübergehend interessiren. Dazu kam die Neuheit der ganzen Unternehmung, das gefällige Arrangement, endlich die billigen Preise, für welche man neben Carlotta Patti auch noch Vieuxtemps, Jaell, Piatti, Roger und Ronconi in den Kauf bekam. Die Ullmann'schen Concerte (vierzehn binnen 4 Wochen!) waren ganz eigentlich Unterhaltungsmusik, weder von erheblicher künstlerischer Bedeutung, noch von tieferem, bleibendem Eindruck.

Ganz anders verhielt es sich mit Clara Schumann, die sechs Concerte bei stets gefülltem Saal gab, ohne der Mode auch nur Eine Concession zu machen. Hier war die Virtuosität in ihrer edelsten und höchsten Mission repräsentirt. Clara Schumann spielt nur gute Musik und der goldene Boden ihres Spiels ist die Pietät, die nicht mehr, noch anders geben will, als was der Componist vorschrieb. In dieser Eigenschaft ist Frau Schumann unübertrefflich, die wahre »Tonkünstlerin« gegenüber den »Virtuosen«, welche überall das Hervorkehren der Bravour und ihrer interessanten Subjectivität im Auge haben. Als hervorstechenden Charakterzug der Schumann kennen Sie die klare, gegen jedwede falsche Sentimentalität gepanzerte und doch niemals trockene Verständigkeit ihres Spiels. Die Künstlerin hat in den sechs Jahren, seit wir sie nicht gehört, keinen ihrer Vorzüge eingebüsst oder abgeschwächt, ja ihr Vortrag schien uns häufig wärmer, seelenvoller, als in früherer Zeit. Von grossem Einfluss sind ihre Concerte durch die reiche und treffliche Vorführung Schumann'scher Compositionen, in welche sich kaum ein Zweiter so tief eingelebt hat, als eben die treue Kunst- und Lebensgefährtin des uns so früh entrissenen Meisters. Schumann's Musik ist hier sehr verbreitet und aufrichtig geliebt, Clara Schumann weiss dies und bezeugte es öffentlich durch die That, indem sie hier Schumann'sche Compositionen spielte, die sie dem Concertpublicum anderer Städte noch nicht vorzuführen wagte, so z. B. die Humoreske Op. 20 (vollständig). Dass auch die Davidsbündlertänze, Kreisleriana, Carneval, das Clavier-Quartett und -Quintett, mehrere der Novelletten etc. nicht fehlten, versteht sich von selbst, so wie dass diese Stücke mit Begeisterung aufgenommen wurden. Minder glücklich ist Frau Schumann in ihrem (sehr entschuldbaren) Eifer, für manche schwächere Sachen aus Schumann's letzter Periode Propaganda zu machen; dazu zählen wir die »Phantasiestücke« Op. 80, die Lieder Op. 79 und 119 und vieles Andere, was Frau Schumann diesmal in ihre Programme neu aufnahm. Von den übrigen von Frau Schumann vorgetragenen Compositionen gefielen besonders zwei Balladen von Brahms, zwei »Albumblätter« von Theod. Kirchner und Hiller's anmuthige Kleinigkeit »Zur Guitarre«, die jedesmal repetirt werden musste. Es ist dies, nebenbei bemerkt, die einzige Composition des geistreichen und so fruchtbaren Hiller, welche jemals in Wien einen wirklichen Erfolg und Popularität erlangt hat. — Die Zahl der beachtenswerthen Virtuosen, welche ausser Frau Schumann hier concertirten, war sehr gering; wir nennen vor Allem den erstaunlichen Contrabassisten Bottesini, den technisch hoch ausgebildeten Violinspieler Lotto und die junge Pianistin Auguste Kolár, ein ächtes, bedeutendes Talent, von dem noch Schöneres zu erwarten steht.

Gehen wir zu der grossen Orchestermusik über. Sie ist durch zwei treffliche Concertinstitute und zwar in Form regelmässiger Abonnementsconcerte vertreten: die Gesellschaft der Musikfreunde und die Unternehmung der Philharmonischen Concerte. Die Concerte der »Gesellschaft der Musikfreunde« wurden, vier an der Zahl, unter der energischen Leitung Herbeck's im grossen Redoutensaal gegeben. Ihr Orchester steht, sowohl was die Kunst der Einzelnen, als was das feine Zusammenspiel betrifft, dem der »Philharmoniker« nach; dafür sind gegen letztere die »Musikfreunde« wieder im Vortheil durch das günstigere Local und die stetige Mitwirkung des »Singvereins«, dieses besten und grössten gemischten Chors, den wir besitzen. Seine Productionen (in diesem Jahre zwei Chöre von Schumann, zwei von Mendelssohn und einige von Herbeck arrangirte Volkslieder) sind Perlen der Gesellschaftsconcerte. Letztere brachten in der verflossenen Saison an bereits bekannten Werken: Bach's Cantate »Gottes Zeit«, Catel's Semiraminis-Ouvertüre, Gade's »Erlkönigs Tochter«, Mendelssohn's Adur-Symphonie, ein Concert von Molique (Herr Laub) und das »Concertstück« von Weber (Herr Tausig). An Novitäten hörten wir: 1) Eine handschriftliche Symphonie (D-dur) von Cherubini, geschrieben um das Jahr 1815 für die Philharmonic Society in London. Es bedurfte der ganzen Pietät für den Namen des grossen Operncomponisten, um der Abwicklung dieses zopfigen Gebildes theilnahmsvoll bis an das Ende zu folgen. Hoffe Niemand die Ideenfülle und Energie aus Cherubini's besten Opern hier wiederzufinden. Er findet eine Haydn'sche Symphonie mit künstlich vergrösserten Gliedmassen und vertrockneter Seele. Der Erfolg war Null. 2) Beethoven's vollständige Musik zu dem Kotzebue'schen Festspiel »König Stephan« oder wie der Originaltitel lautete »Mozart's erster Wohlthäter«. Das Werk selbst ist von bewährter Hand kürzlich in einem längeren Artikel Ihrer Zeitung besprochen worden, gründlich und liebevoll, nur vielleicht etwas allzu günstig. Mit Beethoven's Festspiel »Die Ruinen von Athen« ist König Stephan nicht zu vergleichen. Mehr decorativ und illustrirend als selbständig, mag Beethoven's Stephan-Musik ihren speciellen theatralischen Zweck vollkommen erreichen oder vielmehr erreicht haben (denn heutzutage ist das Kotzebue'sche Gelegenheitsmachwerk eine Unmöglichkeit), aber im Concertgewand bleibt sie unmotivirt und unwirksam und machte hier in Wien, wo man doch mit dem ungarischen Stoffe noch am besten vertraut ist, einen sehr geringen Eindruck. 3) Franz Lachner's vierte Suite (Es-dur), unter persönlicher Leitung des Componisten. Sie theilt die glänzenden technischen Vorzüge ihrer in Wien so beifällig aufgenommenen Vorgängerinnen in D-moll (I) und E-moll (II): strenge und doch wohlklingende Polyphonie, reiche Figuration und brillante Instrumentirung. An Frische und Eigenart der Ideen steht jedoch die neue Suite hinter jenen beiden zurück; neben schönen Einzelheiten erscheinen viele recht trockene Partien und manches triviale Motiv. Das Werk erntete reichlichsten Beifall — wir glauben nicht, dass er ohne die Anwesenheit des verehrten Componisten ebenso enthusiastisch geklungen hätte. Ueberdies scheint das Publicum des reichlichen Suitenregens, der seit Kurzem auf uns niederrieselt, etwas müde zu sein. Die heutige »Suite« ist ein Zwitterwesen. Wie Esser's jüngst gehörte zweite Suite ist auch die neueste Lachner'sche auf die Zahl von vier Sätzen herabgegangen, nachdem früher beide Componisten ihre Suiten fünf- und sechssätzig schrieben. Wie die Zahl der Sätze, so ist auch ihr ursprünglicher Tanzcharakter bei Lachner und Esser auf ein Minimum reducirt. Endlich erscheint auch das dritte Gesetz der alten Suitenform, die Einheit der Tonart in sämmtlichen Sätzen, definitiv beseitigt. Lauter beachtenswerthe Zeichen, dass die modernen Versuche zur Wiedererweckung der alten »Suite« ihren archaistischen Ausgangspunkt bereits vollständig verlassen und unter Beibehalt des alten Namens sich der Symphonie wieder auf kleinste Distanz genähert haben. Die hohen Ansprüche, welche man seit den grossen,

classischen Schöpfungen in der Symphonie an diese Kunstform stellt, haben in neuester Zeit zwei Umgestaltungsversuche hervorgerufen: Liszt's »Symphonische Dichtung«, welche den Inhalt der Symphonie in einen Satz zusammendrängt und die symphonische »Suite«, welche ihn in eine grössere Zahl von Sätzen auseinanderbreitet. Beide Versuche scheinen eine eingreifende, allgemeine Wirkung nicht zu üben und dürften ohne grosse Nachkommenschaft bleiben. Die indirecte gute Folge könnten sie jedoch haben, dass die Symphonie sich nunmehr eine grössere Freiheit in der Reihung und Gestaltung der Sätze erlauben wird — die schwer zu definirende aber dennoch unentbehrliche Einheit des Gesammtbildes stets vorausgesetzt. Es ist nicht einzusehen, warum Künstler wie Lachner und Esser sich unter solchen Bedingungen nicht herzhaft zur Symphonie bekennen sollten: ihre letzten Orchestersuiten gehören der alten »Suite« gar nicht und der Symphonie jedenfalls mehr an, als irgend einer andern Kunstform. 4) Zwei Sätze einer Symphonie in H-moll von Franz Schubert. Diese Novität (die erfolgreichste und bedeutendste des diesjährigen Programms) gehört wie die unter 1. und 2. angeführten (Beethoven und Cherubini) einer früheren Periode an und ist erst nach langem Schlummer zur Oeffentlichkeit erweckt worden. Die beiden Symphoniesätze (der Componist scheint nach wenigen Takten des dritten abgebrochen zu haben) stammen aus dem Jahre 1822 und sind Eigenthum des Hrn. Anselm Hüttenbrenner in Gratz, dem Herbeck's Beredtsamkeit sie glücklich entwunden hat. Sie werden (falls Herr Hüttenbrenner einwilligt) bald eine Zierde aller Concertprogramme sein, denn unter Schubert's Orchestercompositionen findet sich wenig, was an Jugendfrische, Melodienfülle und Klangschönheit diese beiden Sätze übertrifft.

»Ausserordentliche Concerte«, wie deren die Gesellschaft der Musikfreunde sonst alljährlich zwei den vier Abonnementconcerten beizufügen pflegte, fanden diesmal nicht statt. Dafür betheiligte sich diese Gesellschaft in erster Linie an dem grossen, der Errichtung eines Mozartdenkmals gewidmeten Festconcert am 15. April, dessen glänzender Erfolg zum grössten Theil Herrn Herbeck zu danken ist. Die beiden von Rossini für dies Concert eingeschickten Vocalcompositionen sind interessant als Gaben des ebenso liebenswürdigen als berühmten Componisten, bedeutend kann man sie nicht nennen. Noch sind hier die beiden Concerte zu nennen, welche das Conservatorium der »Gesellschaft der Musikfreunde« gab, um den Zöglingen Gelegenheit zu öffentlichen Productionen zu geben. Die jungen Leute spielten mit einer Begeisterung und Sicherheit, dass es eine Freude war. Am vorzüglichsten ist die Violinclasse Hellmerberger's, der um die Leitung derselben die grössten Verdienste hat.

Die acht »Philharmonischen Concerte«, welche (von dem tüchtigen, ebenso eifrigen als feingebildeten Dessoff dirigirt) im Hofoperntheater unter grossem Andrang gegeben wurden, brachten an bereits bekannten Compositionen — von Beethoven: die 3., 4. und 7. Symphonie, die Ouvertüren Op. 124 in C, Egmont und Coriolan, dann Cmoll-Concert (gespielt von Ernst Pauer) und den Liederkreis »An die entfernte Geliebte« (gesungen von Hrn. Gunz). Von Mendelssohn die Ouvertüre zu Ruy Blas und das Gmoll-Concert (gespielt von Frl. Aug. Kolàr); von Schumann die Symphonien in B-dur und D-moll; von Haydn die »Paukenschlag-Symphonie«; von Mozart die Gmoll-Symphonie und die »Maurerische Trauermusik«; von Cherubini die Ouvertüren zu »Lodoiska« und »Anakreon«; von Gluck die Ouvertüre und zwei Arien aus Iphigenia; endlich Bach's (von Esser instrumentirte) Passecaille und F. Hiller's Concertouvertüre in D-moll. Zu dieser reichen Auswahl aus unserer besten Orchesterliteratur gesellen sich folgende Novitäten: 1) O. Grimm's »Suite in canonischer Form«, ein äusserst sinnreiches, höchst gewandt gemachtes Stück. Die canonische Imitation ist durch alle vier Sätze und ununterbrochen durchgeführt, aber mit so viel Geschick und Grazie, dass der Hörer davon nur den Reiz dieser tönenden *jeux d'esprit* empfängt, das behagliche Vergnügen musikalischen Vor- und Nachdenkens, ohne von der Starrheit der Regel belästigt zu werden. Stünde der vierte Satz auf der Höhe der früheren, die er von rechtswegen sogar überflügeln müsste, so liesse der Totaleindruck nichts zu wünschen übrig. Leider ermattet hier der Componist und das Publicum mit ihm. 2) Ouvertüre zu »Sakuntala« von Carl Goldmark, das Wirksamste, was wir bisher dem ernsten, energischen, mitunter aber etwas gewaltsamen und wühlenden Talente dieses Componisten verdanken. Das charakteristische, schön instrumentirte Werk hatte entschiedenen Erfolg.*) 3) »Wassermusik« von Händel (abgekürzt), nur für den Historiker interessant. 4) Symphonie von Reinecke (A-dur, Op. 79), nicht hinreissend durch Energie und Originalität, aber anmuthig, fein, wohllautend und von trefflicher Technik. Wurde vom Publicum ziemlich kühl und von der Kritik über Gebühr streng behandelt. 5) Zweite Orchestersuite von Esser, interessant erfunden, reizend instrumentirt. Es dürfte heutzutage wenig Componisten geben, welche die Kunst der Polyphonie mit solcher Leichtigkeit, Correctheit und Eleganz handhaben wie Esser. Obwohl gerade der letzte Satz (stärker in der Instrumentirung als in den Ideen) gegen die früheren abfällt, war der Erfolg des Werkes doch ein entschieden glänzender. 6) Abert's Symphonie »Columbus«, das Werk eines ernst strebenden, technisch sehr erfahrenen und geschickten, aber nicht sehr originellen Componisten, fand freundliche Aufnahme. Die Ueberschrift schadet der Composition. Mit einer Oper von Abert sollte man hier wohl den Versuch machen, Deutschland ist bettelarm an brauchbaren neuen Opern.

(Schluss folgt.)

Nachrichten.

(Die Jahreszeit und noch mehr der schreckliche Krieg werden unsere obige Rubrik zunächst wohl etwas zusammenschrumpfen machen. Wir hätten fast nur Opernnachrichten, Gastspiele u. dgl. zu melden, womit unsern Lesern kaum sonderlich gedient wäre. Das Wenige, was von Interesse sein könnte, fassen wir in Folgendem zusammen. D. Red.)

Die »Gartenlaube« enthält in Nr. 27 einen Artikel: »Ein Doppelstern am Kunsthimmel«, worin einige Episoden aus Robert und Clara Schumann's Leben geschildert sind. Der Stil scheint E. Polko zu verrathen. — Die grosse Orgel der St. Jakobikirche in Hamburg ist von dem Orgelbauer J. C. R. Wohlien renovirt worden. Sie enthält 82 Register, worunter 60 klingende Stimmen. Das Nähere über die Disposition kann man in der »Neuen Berliner Musikzeitung« Nr. 28 nachlesen. — Die Zauberflöte ist im Théâtre lyrique im Theaterjahr 1865/66 58mal gegeben worden. — In Leipzig finden durch die Gesellschaften »Klapperkasten«, »Andante-Allegro«, »Liedertafel« u. s. w. mehrfach musikalische Aufführungen zum Besten der Verwundeten und Arbeitslosen statt. — Herr C. Reinecke soll eine grosse Oper in der Arbeit und nahezu vollendet haben. — J. O. Grimm's »An die Musik« wird auch in England mit englischem Text gedruckt werden. — Von N. W. Gade wird eine Composition für Chor und Orchester »Die Kreuzfahrer« bei Breitkopf und Härtel erscheinen.

Berichtigung.

In der vorigen Nummer am Schluss des »Literarischen Curiosums« Seite 228 bitten wir zu lesen: *Risum teneatis amici.*

*) Anm. d. Red. Dieser Erfolg kann nur localen Gründen zugeschrieben werden, denn das mittlerweile durch den Druck bekannt gewordene Werk ist nicht danach angethan, ein gebildetes unbefangenes Auditorium zu befriedigen.

ANZEIGER.

[110] Im Verlage des Unterzeichneten sind erschienen:

Ferd. Hiller,
Operette ohne Text
für Pianoforte zu vier Händen.
Op. 106. Preis 1 Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Ouvertüre. Nr. 2. Romanze des Mädchens. Nr. 3. Polterarie. Nr. 4. Jägerchor und Ensemble. Nr. 5. Romanze des Jünglings. Nr. 6. Duettino. Nr. 7. Trinklied mit Chor. Nr. 8. Marsch. Nr. 9. Terzett. Nr. 10. Frauenchor. Nr. 11. Tanz. Nr. 12. Schlussgesang.

Obiges Werkchen, das seit seinem Erscheinen sich so reichen Beifall der Kritik und des Publicums erworben, wird hierdurch den Liebhabern vierhändiger Claviermusik aufs neue warm empfohlen. Jede Buch- und Musikalienhandlung ist in den Stand gesetzt, dasselbe zur Ansicht vorzulegen.

Hiller-Album.

Leichte Lieder und Tänze
für das Pianoforte
componirt und
der musikalischen Jugend gewidmet
von

FERDINAND HILLER.
Op. 117. Pr. 3½ Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Irländisches Lied. Nr. 3. Barcarole. Nr. 4. Altfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiegesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Böhmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jägerlied. Nr. 25. Ghasel. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27. Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Courante. Nr. 33. Kuhreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka. Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Tarantella. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

Das »Musik- und Literaturblatt« Nr. 2 in Wien sagt über obiges Werk u. A.:

»Gleich *Schumann*, *Mendelssohn* und früheren bedeutenden Componisten hat auch *Hiller* hier einen Beitrag zur leichten Claviermusik geliefert und gezeigt, dass man auch im Kleinen gross sein kann. Das Album enthält 40 verschiedene Nummern, ächte Perlen deutscher Musik, welche vorzüglich geeignet erscheinen, Geschmack und harmonischen Sinn bedeutend zu fördern. Es sind kleine Charakterstücke, in Bezug auf systematische Aneinanderfolge und Form dem *Schumann*'schen Jugend-Album anverwandt; unterscheiden sich jedoch hinsichtlich der Vermeidung technischer Schwierigkeiten wesentlich von dem *Schumann*'schen. *Hiller* legt mehr Gewicht auf klare Entfaltung der Technik, und aus diesem Grunde allein finden wir die Stücke so aussergewöhnlich, ganz abgesehen von der musikalischen Tiefe und verschieden wechselnder Stimmung.«

Fast sämmtliche Blätter haben sich über die Gediegenheit dieses Werkes einstimmig wie obenausgesprochen und hoffe ich, dass es sich auch die Gunst des Publicums im gleichen Maasse erwerben wird. — Die hübsche und geschmackvolle Ausstattung empfiehlt es besonders zu Fest-Geschenken, wie es auch beim Unterricht bestens zu verwenden ist.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Orgel-Compositionen

[111] aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von **G. Ad. Thomas**. Pr. 15 Ngr.

—— **Die Kunst der Fuge.** Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von **G. Ad. Thomas**. Pr. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2—6 à 22½ Ngr. (NB. Heft 2—6 erscheinen demnächst.)

Merkel, Gustav, Op. 35. **Adagio** im freien Stil für die Orgel zum Gebrauch bei Orgelconcerten. Pr. 15 Ngr.

—— Op. 42. **Zweite Sonate** für die Orgel. Pr. 1 Thlr.

Mozart, W. A., Fuge für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von **G. Ad. Thomas**. Pr. 12½ Ngr.

Muffat, Georg, Passacaglia für Clavier oder Orgel. Preis 20 Ngr.

Thomas, G. Ad., Concert-Fantasie für die Orgel. Auch als Fest-Präludium zu dem Choral: »Eine feste Burg« zu gebrauchen. Pr. 15 Ngr.

[112] In unserm Verlag ist erschienen:

Vier Impromptus
für das Pianoforte componirt
und Herrn Professor Moscheles gewidmet
von **G. H. WITTE.** Opus 4.

Pr. I. Heft 12½ Ngr. II. Heft 20 Ngr.

Verlag von **Praeger & Meier** in Bremen.

[113] Soeben ist erschienen:

WALZER
für das Pianoforte
zu vier Händen
von

Johannes Brahms.
Op. 39.

Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 25. Juli 1866. **Nr. 30.** I. Jahrgang.

Aeltere Tonwerke in ersten oder neuen Ausgaben.

I.
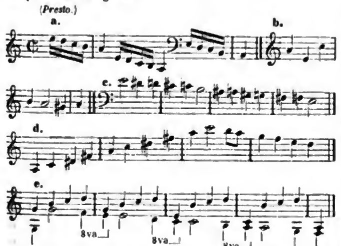
Dom. Scarlatti's Sonaten.

(Ausgewählte Sammlung in einer neuen Ausgabe von Breitkopf und Härtel, 3 Hefte à 1 Thlr. 10 Ngr. und 1 Thlr. 15 Ngr.)

(Schluss.)

Wir wählen zu näherer Betrachtung drei Stücke aus; eines in A-moll (Nr. 3), das zweite in F-dur (Nr. 6), das dritte in A-moll (Nr. 7). In diesen drei Sonaten scheint uns die Eigenthümlichkeit des Scarlatti'schen Satzes am reinsten und vollkommensten enthalten; weder stören darin unreine Stellen, noch sonstige Mängel; dagegen liegt in ihnen die ganze Lieblichkeit, Grazie, Laune und Freiheit, die wir als Eigenschaften Scarlatti's bezeichnet haben, und durch welche er seinen unveränderlichen Werth behält.

Jenes erste Stück in A-moll, das nur zwei Seiten füllt, birgt in sich eine nicht geringe Anzahl sehr verschieden gestalteter Motive, deren reizender Wechsel und Ausführung uns das Stück besonders werth machen. Es sind hauptsächlich folgende:
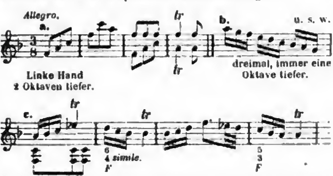


Die Art, wie Scarlatti diese Motive verwendet und verknüpft, giebt ein sinniges Bild reizender Mannigfaltigkeit und Einheit. Zuerst stürzt das Sechszehntelmotiv (*a*) wie ein Wasserfall über Felsen lustig herab; daran knüpft sich sogleich Motiv *b*, das viermal in verschiedenen Tonarten wiederholt wird: A-moll, C-dur, D-moll, E-moll. Die beiden letzten Tonarten stellen eine sehr kühne Verbindung dar, die nur durch die Beziehung beider zur Haupttonart A-moll fasslich, annehmbar und schön wirkt. Hierauf folgt das chromatische, in der rechten Hand mit nachschleppenden Synkopen begleitete Motiv (*c*), in fünf Takten von oben nach unten schleichend und auf *H*, der Dominante von E-moll stehen bleibend, wo sich sofort jener Gang im verminderten Septimenaccord (*d*), durch den Bass *H* noch zum Nonenaccord geschärft, energisch und stolz wieder in die Höhe schnellt. Dieser 4taktige Gedanke erscheint nun dreimal, in E-moll, D-moll und C-moll, worauf mit dem folgenden Takte G-dur als Dominante von C-dur, und jene eigenthümlich sich gleichsam um sich selbst drehende Figur (*e*) auftritt, die nach 8 Takten zu einer Cadenz in *C* führt, nach welcher aber zuerst nochmals jenes chromatische Motiv von oben herab steigt (wieder 8 Takte in *C*), endlich das Sechszehntelmotiv in derselben Tonart sich hören lässt und den ersten Theil in 5 Takten mit Berührung des zweiten Motivs zu Ende führt. Der zweite Theil beginnt abermals mit dem ersten Motiv in *C*, worauf aber das zweite Motiv dur mit moll vertauscht und nach G-moll führt. Dasselbe Spiel wiederholt sich nochmals, von G-moll nach D-moll führend; zum dritten Mal in D-moll beginnend, setzt das erste Motiv wieder (wie schon am Schluss des ersten Theils) »seiner Länge eine Elle zu«, d. h. es läuft in D-moll durch 4 statt 3 Octaven, um den etwas in Unordnung gekommenen Rhythmus wieder in's Gleichgewicht zu setzen: ein äusserst wirksamer und fast komisch wirkender Zug. Zwei Takte darnach lässt sich das chromatische Motiv von der Dominante von D-moll aus herab und endigt auf E, der Dominante des Hauptlons A-moll. Von hier steigt nun zweimal wieder Motiv *d* in die Höhe, mit einer sonderbaren Veränderung jedoch, die ihren Grund in der folgenden Zusammenziehung der 4 Takte in zwei hat und dessbalb sehr

merkwürdig und doch motivirt klingt. Nun erst folgen alle Motive, die im ersten Theil in *C* standen, in A-moll.

In so kurzen Zeitraum zusammengedrängt ergiebt diese Mannigfaltigkeit einen Reiz, den man pittoresk nennen möchte und der durch geistreichen Vortrag unendlich gehoben werden kann. Von einem *forte* oder *piano* ist hier, wie überall, nichts zu sehen; der Spieler muss daher sinnige und poetische Auffassung, ja Humor mitbringen, sonst könnte das geistreiche Stück am Ende verworren und unschön zu Tage treten.

Das andere Stück in *F* ist von ähnlicher Länge und Form, aber in den Figuren noch lebhafter, lustiger, übermüthiger; zugleich enthält es auch, wie das vorige, sinnige melodische Züge, was, wie weiter oben bemerkt, bei Dom. Scarlatti nicht gerade das charakteristische Hauptmerkmal ist. Die Hauptmotive lauten wie folgt:



Motiv *a* und *b* bilden zusammenhängend die erste 8taktige Periode. Daran schliesst sich sofort *c*, worauf mit Benutzung der Figur des ersten Takts des dritten Motivs in scherzhafter rhythmisch verschobener Weise und mit imitirender linker Hand in fünf Takten nach C-dur gelenkt wird; statt dem aber tritt in C-moll Motiv *c* in etwas veränderter, melodisch noch reizenderer Weise auf, gefolgt von Motiv *b*, welches sich auf einmal von $\overline{\overline{h}}$ aus die C-Mollscala mit übermässiger Secunde hinabstürzt, hauptsächlich auf der Harmonie von *G* bleibend, wo der Satz, wie aus einem Versteck hervorlugend, 8 Takte verharrt, um auf einmal mit Entschiedenheit als C-dur hervorzuspringen. Hierauf Motiv *b* durch vier Octaven von $\overline{\overline{c}}$ bis *C*, auf diesem noch einen burlesken Triller — und der Theil schliesst mit einem fünften Takt, hinter welchem wohl eine kleine Pause von einem Takt erlaubt sein wird, um nicht athemlos in die Reprise oder in den zweiten Theil überzugehen. — Im zweiten Theil erscheinen Motiv *a* und *b* wie zu Anfang, aber das erstere in C-dur, das zweite nach D-moll lenkend. Diese 8 Takte wiederholen sich in D-moll und G-moll, worauf mit ähnlichen Motiven aber in anderer Weise in 7 Takten in die Dominante von *F* geleitet wird. In F-moll folgt dann jene frühere sinnige Melodie, und es wird mit weniger Aufenthalt als im ersten Theil nach F-dur gelenkt und daselbst mit Motiv *b* und dem Triller auf *F* geschlossen.

Der Wechsel von scherzhaften, übermüthigen und sinnigen Elementen giebt auch diesem Stücke einen Reiz, dem man sich nicht so leicht entziehen kann und der immer wieder an's Clavier lockt.

Das dritte und letzte Stück, das wir betrachten wollen, ist von etwas grösseren Dimensionen (jeder Theil füllt zwei Seiten zu sechs Systemen aus) und interessirt besonders durch den breiteren, fast an Beethoven erinnernden Ausbau des Seitensatzes, sowie durch dessen überraschend originelle Gestaltung. Es steht in A-moll $\frac{3}{8}$ *Presto*, hat eigentlich weniger verschiedene Motive als die vorigen Stücke, zeichnet sich aber durch äusserst geistreiche Verwendung derselben aus, da eigentlich das meiste, selbst das neu scheinende, aus ihnen hervorgeht. Als Hauptmotiv ist folgendes anzuführen:

Die linke Hand dasselbe einen Takt später eine Oktave tiefer.
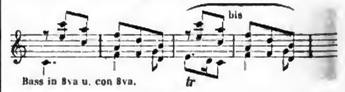
Aus ihm entspringt der ganze Seiten- und der Durchführungssatz. Das Nebenmotiv ist nicht bedeutend, entwickelt sich aber reizend und nimmt die ganze Stelle nach den 8 Takten des Themas bis zum Seitensatz in *C* ein (23 Takte):



Der Seitensatz selbst nun, der sich auf *G* als Orgelpunkt entwickelt, ist dadurch merkwürdig, dass er aus dem Hauptthema selbst gebildet ist, aber durch eine rhythmische Verschiebung das Ansehen von etwas Neuem erhält. Da nämlich mit einem vollen Accord auf dem dritten Achtel des Themas eingesetzt wird, so erscheint dieses als Auftakt und der folgende zweite als erster oder schwerer Takt, und die Melodie wird so aufgefasst:



Nun folgt aber erst die interessanteste Partie. Die Figur des Themas wird mit einer Veränderung in den Bass gesetzt und die rechte Hand stürzt in Sexten dazu von oben herab, wodurch ein ganz moderner Effect entsteht:



Die ganze Stelle folgt noch einmal in C-moll, dann eine sehr schön ausklingende Coda in C-dur mit einer die drei *c*: *C*, *c*, $\overline{c}$ beständig durchspringenden Begleitung der linken Hand (19 Takte). Der zweite Theil gestaltet sich in ähnlichem Sinne analog wie bei den obigen zwei Stücken, manches wird mehr ausgeführt, anderes zusammengedrängt. Die Wirkung des Stücks ist wahrhaft prächtig,

fast grossartig, namentlich aber phantastisch und höchst eigenartig.

Wir haben schon im Eingang bemerkt, dass das zweite und dritte Heft uns weit schwächer erscheinen als das erste. Vielleicht war von Anfang die Herausgabe blos des einen Heftes beabsichtigt und man hat die werthvollsten Nummern darin zusammengestellt. Dann war es aber auch gerathen, bei dieser Absicht zu bleiben, statt dem prächtigen ersten Heft ein Bleigewicht anzuhängen, das weder dem Publicum, noch dem Verleger von Nutzen sein kann. Die Stücke der beiden Hefte sind vielfach altmodisch, mitunter kindisch, ja manches klingt nicht einmal gut. Es wäre interessant zu wissen, ob die Composition dieser 29 Sonaten (aller drei Hefte) sich auf die ziemlich lange Lebensdauer des Componisten vertheilt, ob die besten wirklich schönen Stücke einer besonderen Epoche desselben angehören. Da damals weder die Sitte der Opuszahlen, noch sonst einer chronologischen Nummerirung bestand, noch weniger aber bei Scarlatti eine solche bis auf uns aufbewahrt zu sein scheint, so bleibt es fraglich, ob dieser Gegenstand der Wissbegierde noch befriedigt werden kann.

Von den 12 Sonaten des ersten Heftes dagegen ist jede werthvoll und verdienen alle recht fleissig gespielt zu werden. Höchstens würden Nr. 5 und Nr. 9 als etwas schwächer, namentlich als altmodischer zu bezeichnen sein. Besonders müssen aber, ausser den oben analysirten, noch die Nummern 1, 2, 4, 8 (herrlich vierstimmig und äusserst gesangvoll), 10 und 12 als Prachtstücke hervorgehoben werden.

Somit sei denn der italienische Meister unseren Clavierspielern herzlich empfohlen. Er gehört gewissermaassen als Gegensatz und Ergänzung zu dem deutschen Seb. Bach, dem er an Höhe und Reichthum zwar nicht gleichkommt, dem er aber immerhin in seiner Frische und Grazie, in seinem sprudelnden Uebermuth etwas entgegenzustellen hat, was dieser immer gemessene Meister zuweilen vermissen lässt.

II.

W. A. Mozart's Musik zu dem Drama „Thamos, König in Egypten".

(Clavier-Auszug mit Text nach der Originalpartitur von Hugo Ulrich. Leipzig und Berlin, Peters. Pr. 22½ Ngr.)

In der vorliegenden Ausgabe erscheint zum ersten Mal die Mozart'sche Musik zu Thamos, von welcher O. Jahn (Mozart II, 380) ausführliche Kunde gegeben hat, in ihrer wirklichen Gestalt und vollständig. Einige Stücke daraus waren nämlich, unbegreiflich genug, früher mit lateinischem Text versehen und als Kirchenmusik herausgegeben worden, wofür die Unternehmer grosse Ursache haben, die Manen Mozart's um Verzeihung zu bitten. Dem jetzigen Verleger gebührt Dank, dass er dieses Werk nun wenigstens im Clavierauszug herausgegeben hat, der ja genügen mag, um Mozart's Absicht bei diesem Opus zu würdigen und dasselbe seinen wichtigsten Zügen nach kennen zu lernen. Jener Dank wird um so lebhafter von den Mozart-Freunden empfunden werden, als der Verleger sich einen grossen Absatz wohl kaum versprechen konnte; denn eine öffentliche Aufführung dieser Musik, die schon in Wien zu Mozart's Zeiten Schwierigkeiten begegnete, dürfte heute noch schwerer durchzubringen sein. Das Gebler'sche Drama als solches der Mozart'schen Musik wegen in Scene zu setzen, wird wohl keinem heutigen Theaterdirector beifallen; eine Aufführung der Musik aber, ohne Drama, etwa im Concert, dürfte bei dem strengen Anschluss der Musik an die Personen und Situationen nicht leicht zu vollständiger Befriedigung herzustellen sein, da die Begebenheit ziemlich verwickelter Art ist und selbst aus dem Jahn'schen Auszug, ohne die lebendige theatralische Vorstellung, nur mit einiger Anstrengung verstanden wird. Indem wir auf Jahn's Auseinandersetzungen hinweisen (jener Auszug der Begebenheit ist der neuen Ausgabe vorgedruckt), können wir uns hier darauf beschränken, von unserem Standpunkte Einiges über die Musik zu sagen.

Das Ganze besteht aus acht Nummern: einem grossen Anfangschor, vier Musikstücken im Anschluss an die vier ersten Acte, einem Chor zum Beginn des fünften Acts, einem Nachspiel zum fünften Act, dann einem nachcomponirten Solo des Oberpriesters mit Chor, welches Stück statt des vorausgehenden Instrumentalsatzes das Ganze beschliessen kann.

Was Jahn über den Werth dieser Stücke sagt, können wir fast unbedingt unterschreiben; sie sind wirklich von grossem Zuschnitt und mit sichtlicher Liebe erfunden und gearbeitet. Nur in einer Beziehung sträubt sich unser heutiges verwöhntes Ohr, unser musikalisch-ästhetischer Geschmack gegen die absolute Hingebung: wir meinen den fehlenden, uns aber unentbehrlich gewordenen Reichthum an Tonart-Wechsel, ein Mangel, der bei Mozart zuweilen Ursache des abnehmenden Interesses an seinen sonst so genialen und bedeutenden Tonschöpfungen ist und vielleicht noch mehr werden wird.

Sehen wir den ersten, sonst so bedeutend erfundenen Chor auf seine modulatorische Gestaltung an, so finden wir folgende Disposition: einen Hauptsatz in C-dur für vollen Chor (59 Takte); nach einem sehr einfachen Uebergang in die Dominante ein Mittelsatz in G-dur der Priester, an den sich dann der volle Chor anschliesst und der wieder in *C* endigt (33 Takte); dann ein zweiter Mittelsatz in F-dur der Jungfrauen, der ebenfalls nach *C* zurücklenkt, und den Hauptsatz nebst kurzem Coda nach sich zieht (114 Takte). Man wird trotz der Berührung der Dominanten, die ganz kurz ist, und trotz verschiedener anderer kleiner Abbeugungen den Eindruck von *C* nicht los, und das wirkt bei einem so langen Stück, bei aller Verehrung für Mozart sei es gesagt, doch etwas monoton. Man könnte dafür zur Rechtfertigung den feierlichen Charakter des Chors und seine Bestimmung als Eingangsnummer

vorbringen, allein wir glauben, dass dem Bedürfniss der Abwechslung Genüge geschehen konnte, ohne dass in beiden Beziehungen ein Abbruch zu fürchten war. Davon abgesehen ist aber dieses erste Stück farben- und ausdrucksreich, kräftig, ja vielfach von interessantem Detail.

In den Zwischenacten malt Mozart den Charakter der zuletzt aufgetretenen und dann erscheinenden Personen in sehr interessanter Weise; zum Theil scheint die Musik melodramatisch den bereits begonnenen neuen Act zu begleiten. Besonders charakteristisch ist die Musik nach dem vierten Act, der mit »allgemeiner Verwirrung« schliesst. Einerseits thut hier die Chromatik, andererseits die Art des Periodenbaus ihre Schuldigkeit: dreitaktige Rhythmen, bei Mozart sehr selten, beherrschen das Stück, wechseln aber zeitweise mit zweitaktigen ab, wodurch eine gewisse, obwohl immer künstlerische, Verworrenheit entsteht.

Der Chor Nr. 6 ist ein sehr prächtig klingendes Stück, doch wird auch hier wieder die Haupttonart D-dur etwas zu zäh festgehalten, besonders im Schlusssatz (*Allegro vivace*).

Das Bass-Solo Nr. 8 erinnert in Tonart und Haltung ein wenig an den Gesang des »steinernen Gastes«; der folgende muntere Chor, der wieder in D-dur steht, sticht davon merkwürdig genug ab, zieht sich übrigens in Bezug auf Tonart auch etwas monoton hin. — Es würde immerhin sehr interessant sein, diese Musik einmal von Chor und Orchester aufgeführt zu hören. Möchten obige Bedenken Niemand abhalten, der etwa Absichten hätte, das Publicum mit dem Werke bekannt zu machen.

Musikfest in Hamburg.

(Herr A. von Dommer hat im Hamburger Correspondenten einen so sachlich eingehenden und belehrenden Artikel über das dort gefeierte Musikfest veröffentlicht, dass wir mit Erlaubniss des Verfassers auch unsern Lesern diesen Bericht auszugsweise mittheilen zu sollen glauben. Der Artikel über den ersten Tag folgt hier *in extenso*, nur bei den folgenden glauben wir einige Specialitäten fortlassen zu dürfen. D. Red.)

Erster Tag, Dienstag, d. 29. Mai, in der grossen Michaelis-Kirche.

Der Messias von Händel.

Die Uebungen des Chores hatte Herr Julius Stockhausen geleitet, die letzten Proben, sowie die Aufführung standen unter Direction des Herrn Otto Goldschmidt. Der Chor, dessen Kern die Singacademie des Herrn Stockhausen bildete, bestand aus etwa 300 Mitgliedern; das Orchester war durch auswärtige Künstler, von denen das Programm nur Hrn. v. Königslöw aus Cöln als Concertmeister nennt, namhaft verstärkt. Die Solopartien wurden ausgeführt von Frau Jenny Lind-Goldschmidt, Fräul. Caroline Bettelheim aus Wien, den Herren Dr. Gunz aus Hannover und Julius Stockhausen. Die zweite Sopranpartie musste wegen Erkrankung des Fräul. Schneider auf den Tenor übertragen werden. — Das Werk wurde nicht nach der Originalpartitur gegeben, sondern mit der Instrumentirung von Mozart und mit Orgel, letztere gespielt von Herrn Musikdirector Weber aus Cöln. Der erste Theil blieb unverkürzt; im zweiten Theil war gestrichen: das Recitativ »Darum dass seine Seele«, Recitativ und Chor Es-dur »Er trauete auf Gott«, Recitativ und Chor »Lobsingt dem ew'gen Sohn« D-dur, und Arie »Du fuhrest in die Höh'«; im dritten Theil: vom Recitativ »Dann wird erfüllt das Wort« bis inclusive »Ist Gott für uns«.

Die Aufführung gewährte in den meisten Punkten einen wahren und hohen Genuss, woran dem Chor kein geringer Antheil gebührt. Wenn auch in seiner Masse immerhin einige Nichtcombattanten sich befunden haben mögen, so kann ihre Zahl doch nicht gross gewesen sein, und ebenso hatte man für Herstellung eines guten Gleichgewichts der Stimmen möglichst Sorge getragen. Die Männerstimmen, sowohl Tenor als Bass, wirkten markig und durchschlagend, der Sopran kräftig und in höheren Stärkegraden und Lagen mitunter recht glänzend; auch der Alt zeigte sich reichlich besetzt, wohlklingend, und in der Regel sehr gut vernehmbar. Der Gesammtklang des Chores war daher sonor und vollkräftig, im Forte recht mächtig, und verschmolz auf's Beste mit dem, nach dem Dirigenten hin keilförmig in den Chor hineingeschobenen Orchester. Zu dieser Fülle und Geschlossenheit der gesammten Klangmasse trug auch die günstige Aufstellung das ihrige mit bei; die getroffenen guten baulichen Vorrichtungen ermöglichten eine bessere Concentration der Mitwirkenden, sowie eine bessere Communication des Dirigenten mit ihnen, als sonst bei den vorspringenden Seitenrundungen der Empore und anderen äusseren Hindernissen statthaben kann. Erhaltung dieser zweckmässigen Vorrichtungen für spätere Concerte wäre wünschenswerth. Uebrigens hat auch die Akustik der Michaelis-Kirche als ganz vortrefflich geeignet für Aufführungen mit grosser Besetzung sich erwiesen.

Wie Herr Stockhausen durch das Einstudiren der Chöre, so hat auch Herr Goldschmidt als Dirigent Verdienste um die gute Ausführung des Werkes. Seine Leitung zeichnet sich durch eine Präcision und Bestimmtheit aus, welche nicht nur die Aufmerksamkeit aller Mitwirkenden gespannt erhalten und auch dem Schwächsten Muth verleihen muss, sondern auch im Zuhörer das angenehme Gefühl sorgloser, zu einem freien Sichhingeben an das Kunstwerk gewiss nicht wenig beitragender Sicherheit erweckt. Sein festes Angreifen der ganzen Sache lässt Schwankungen und Ungewissheit der Betheiligten gar nicht aufkommen. Die Chöre erfreuten auch in erster Reihe durch entschiedene Sicherheit und Präcision, die Bestimmtheit der Einsätze und die Solidität der Durchführung liess nichts zu wünschen übrig. Dass sie im Einzelnen noch manche Feinheit zugelassen hätten, will ich nicht bestreiten, aber im Ganzen besassen sie die Haupteigenschaften des Oratorienchorstiles — dramatischen Schwung und Feuer, dabei aber feste, grosse Haltung; vorzugsweise die Sätze »Denn die Herrlichkeit«, »Sein Joch ist sanft«, »Kommt her und seht«, »Oeffnet das Thor« (die Männerstimmen mit den getheilten Tenören sehr gut), »der Herr gab das Wort«, »Hallelujah«, »Würdig ist das Lamm«, insbesondere die Amenfuge. Im Chor »Der Heerde gleich« waren die Bässe zuweilen etwas zu schwer, der ganze Satz macht leichter gehalten einen bessern Effect; im »Auf zerreisset« war der erste Sopraneinsatz nicht schön, was nur zur Beruhigung mancher Zuhörer, die gern Mücken seigen, aber ohne Anstrengung Kameele verschlucken, nicht unerwähnt bleiben möge. Die Tempi, welche Herr Goldschmidt stets mit grosser Sicherheit nahm und unverändert durchhielt, waren im Ganzen richtig getroffen, in den bewegteren Chören reichlich frisch und lebhaft, in zweien derselben (»Der Herr gab das Wort«, »Ihr Schall gehet aus«) aber bereits die Grenzen des Eiligen streifend. Entschieden zu schnell aber und zwar besonders durch Frl. Bettelheim getrieben, war das Tempo in der D dur-Arie »O Du, die Wonne«, das Figurenwerk der Begleitung, namentlich der Blasinstrumente, wurde ganz undeutlich; der aus der Arie entspringende Chor hingegen hielt die richtige mässigere Bewegung ein.

Das Orchester hielt sich im Ganzen wacker; namentlich das durch tüchtige Kräfte verstärkte Streichquartett machte eine hier ungewohnte grosse Wirkung. Die scharf durchziehenden Geigen gaben der Klangmasse viel Glanz und Helligkeit, die schönen Contrabässe eine vortrefflich markige Grundlage. Nichts verleiht einem Chor grössere Majestät, als ein fest einherschreitender Streichbass. Manchem Hörer mag vielleicht erst hier recht klar geworden sein, was der Geigenchor mit seiner energischen straffen Haltung und seinem keuschen, idealen Klangcharakter bei Händel zu bedeuten hat, und wie überflüssig und in vielen Punkten geradezu störend und vom Uebel die auf moderne Art sich hineinmischenden Blasinstrumente sind. Meine Ansicht vom Werthe der Instrumentirungen und Ueberarbeitungen habe ich schon zu häufig ausgesprochen, um sie hier noch wiederholen zu müssen.

Auch Mozart's grosser Name rechtfertigt keineswegs seine, mit den Bedürfnissen seiner Zeit allerdings im Einklange, mit Händel's Stil aber im directen Widerspruche stehende Instrumentirung des Messias. Die Clarinetten, Fagotten etc. in den Arien z. B. »O du, die Wonne«, »Ich weiss, dass mein Erlöser«, »Er ward verschmähet«, im Chor »Denn es ist uns ein Kind geboren« etc., ihre wiehernden und kollernden Triller im Pastorale, die prätentiösen Posaunen im Grave der Ouvertüre, im »Würdig ist das Lamm« und »Hallelujah«, worin auch die Trompeten von Mozart ohne alle Nothwendigkeit abgeändert sind, entsprechen durchaus nicht Händel's Absichten; er hat, mit Ausnahme von Trompeten und selbstverständlich der Orgel, im ganzen Werke gar keine Blasinstrumente (nicht einmal Oboen und Flöten, wenn man diese auch im Tutti hinzugethan haben mag), vorgeschrieben, sondern den reinen Geigenklang, als dem idealen Charakter des ganzen Werkes am bedeutsamsten entsprechend, durchaus herrschen lassen. Wenigstens das für den Verehrer Händel's offenbar Störende in der Bearbeitung hätte man, wie Herr Deppe in einer früheren Aufführung gethan, streichen und dafür die Orgel mehr in Anwendung bringen können. Uebrigens wurde die Orgel, wo sie in Gebrauch war, mit Gewandtheit und Erfahrung von Herrn Weber behandelt, sowohl hinsichts der steten Präcision im Hinzutreten, als auch der guten Registrirung und des verständigen Abwägens der Klangstärken. Herr Weber lässt die Orgel da, wo sie nicht einen grossen Schalleffect machen, sondern nur füllen und den Chor tragen soll, mit durchaus richtigem Verständniss ihrer Aufgabe, nicht als selbständigen Klangkörper hervortreten, sondern völlig in den Chor aufgehen — man hört sie gar nicht oder nur sehr wenig heraus, würde ihr Fortbleiben aber doch sogleich als Abfallen der Gesammtschallmasse empfinden. An mächtigem Durchgreifen der Orgel zur Erhöhung der grossen dramatischen Wirkungen in geeigneten Momenten, so z. B. in den Chören »Mein Joch ist sanft«, »Halleluja«, »Amen« und mehreren andern, hat es darum keineswegs gefehlt.

Dass dem Concert durch Mitwirkung der Frau Jenny Lind-Goldschmidt noch ein besonderer Werth verliehen wurde, ist für alle Diejenigen, welche diese grosse Künstlerin jetzt oder in früheren Jahren gehört haben, unnöthig zu erwähnen.

Frau Goldschmidt bewies auf's Neue, sowohl dass wahres Künstlerthum auch beim Sänger etwas Bleibendes und Unvergängliches ist, als auch, dass ein kunstmässig entwickeltes und gebildetes Stimmorgan unvergleichlich längere Dauer hat, als ein, wie bei den meisten modernen Sängern, nur für den augenblicklichen Gebrauch oberflächlich oder gar nicht geschultes. Deshalb gewährt nicht allein der Vortrag der Frau Goldschmidt noch heute denselben Eindruck vortrefflicher Kunstbildung wie vor einer Reihe von Jahren, sondern auch ihre Stimme hat noch bis in die höchsten Lagen eine ausserordentliche Klarheit und selbst einen Theil jenes wunderbaren, eigenthümlichen Klangreizes sich bewahrt, vermöge dessen sie stets einen so merkwürdigen Zauber ausübte; daneben zeigt sie noch immer eine ungemeine Biegsamkeit, wodurch sie für jede Schattirung, für das feinste Zu- und Abnehmen der Stärke und für jede Nüance des Ausdrucks befähigt ist. Ansatz und Tragen der Töne in allen Stimmlagen, Triller und Figurenwerk, überhaupt der ganze technische Apparat, welcher bei Frau Goldschmidt stets im Dienste eines höheren Geistigen steht, sind vollkommen. Auffallend zart und schön bleibt das Pianissimo, selbst wenn man mit dem etwas zu häufigen und absichtlichen Gebrauch, den Frau Goldschmidt davon macht, nicht überall einverstanden sein sollte. Die höchste Bewunderung musste ihr Vortrag der Arie »Er weidet seine Heerde« erwecken, in kaum geringerem Grade das Recitativ »Es waren Hirten auf dem Felde« und die Arie »Wie lieblich«. Desgleichen auch »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« wenigstens bezüglich der rein gesanglichen Schönheit; Auffassung und Vortrag dieser letztgenannten Arie hingegen zeigten in Betonungen und Nüancirungen zu wenig Einfachheit, zu viel Kunst und Absicht; man vermisste den grossen ernsten Stil Händel's, der gerade in diesem Gesange gewiss die festeste Ueberzeugungstreue mit innigster Wärme verbindet und ausspricht, doch aber auf dem Boden des Allgemeingültigen bleibt, und von aller dogmatisch-kirchlichen oder individuell-religiösen Anschauung vollständig absieht. Frau Goldschmidt aber prägte dieser Arie durch ihren Vortrag den Stempel eines religiösen Specialismus auf, welchen Händel, dessen Christenthum in dem historischen Boden der heiligen Schrift und nicht in zeitlichen Satzungen und Anschauungen wurzelte, notorisch niemals getheilt hat. Dass der reproducirende Künstler, namentlich den grossen Stilgattungen gegenüber, vor allen Dingen objectiv sich zu verhalten hat und nicht seine Auffassung über den Geist des schaffenden Künstlers und seines Werkes erheben darf, ist gegenwärtig wohl kein streitiger Punkt mehr; wenn auch und besonders im Oratorium noch häufig dagegen gefehlt wird.

Fräul. Bettelheim besitzt einen seltenen Reichthum an Kraft, Fülle und Klangschönheit des Organs, aber ihre Kunstbildung hält diesen natürlichen Vorzügen bei Weitem nicht die Waage. Die Schule mangelt vielmehr vollständig, die Register der Stimme sind ganz unvermittelt, und der forcirte Gebrauch, den Fräul. Bettelheim von ihrer an sich prachtvoll sonoren Bruststimme macht, mag auf der Bühne allenfalls hie und da eine gewisse Wirkung äussern, im Oratorium, wo die rein gesangliche Schönheit noch strenger ihr Recht fordert, erscheint er nichts weniger als edel. Das Figurenwerk des Frl. Bettelheim ist ausserdem nicht rund und fliessend, sondern wie auch die Intonation häufig hart und stossend; namentlich der (auch vom Orchester zu spitz begleitete) C moll-Satz »Er gab den Schlägen« in der Arie »Er ward verschmähet«, erhielt durch heftiges Anschlagen und Losreissen der Töne etwas doch gar zu Aufgeregtes. Man musste unwillkührlich daran denken, wie vortrefflich Frau Joachim diese schöne Partie zur Geltung gebracht haben würde. Noch am meisten befriedigte Frl. Bettelheim, vom Treiben des Tempo abgesehen, in der Arie »O du, die Wonne«, und im Interesse ihres schönen Organs kann man nur wünschen, dass sie noch ernstlichen Studien sich unterziehen möge, umsomehr, da auch musikalisches Gefühl unverkennbar aus ihrem Gesange spricht.

Herr Dr. Gunz schien vollständig der Ansicht zu sein, dass er nicht im Oratorium, sondern auf dem Theater sich befände, oder dass Oratorien- und neuester Opernstil ein und dasselbe sei. Seine Stimme, vom Kehlton in der Höhe abgesehen, ist noch immer angenehm, sobald er sich mässigt und nicht durch Forciren in Tonbildung und Vocalisation unedel wird, was freilich sehr häufig geschieht. Besonders durchdacht konnte Herr Dr. Gunz seine herrliche Aufgabe nicht haben, sonst hätte

er wohl etwas anderes herausfinden müssen als er gab; erzwungenes Pathos mit effectuirendem Herausstossen der Töne, überschwänglichem Durchziehen, grossen prätentiösen Schlussritardandos und anderem Effectapparat von ganz gewöhnlichem Schlage kann keinen Ersatz leisten für Mangel an Tiefe und wahrer Innigkeit der Auffassung und des Ausdrucks. Gewiss müssen Gesänge wie u. A. die Amoll-Arie »Du zerschlägst sie mit eisernem Scepter« mit dramatischer Belebung vorgetragen werden, aber eben so gewiss müssen sie von solchen Unschönheiten und Uebertreibungen, wie Herr Dr. Gunz darin sich zu Schulden kommen liess, rein erhalten werden. Insbesondere weit mehr gesangliche Feinheit und Vollkommenheit in melismatischen Partien fordert die (übrigens für Sopran wirksamere) Arie »Erwach' zu Liedern der Wonne«; der Cadenztriller darin hätte ohne Kränkung Händel's unversucht bleiben können.

Herr Stockhausen sang vortrefflich. Zwar hielt er sich nicht ganz frei von einzelnen Betonungen, welche dem Oratorienstile fremd sind, wie z. B. kein ausreichender Grund für ein so starkes *sfz.* auf »plötzlich« im Recitativ »Merkt auf« sich finden lassen will. Doch ist sein Vortrag stets durchdacht, in keinem Moment zufällig oder unüberlegt, und seine angenommene Auffassung führt er consequent durch, so dass man bezüglich derselben hie und da wohl anderer Meinung sein kann und ihr doch Einheitlichkeit in sich zugestehen muss. Sein Organ beherrscht zwar nicht immer den grossen Kirchenraum, bleibt daher nicht jederzeit frei von Anstrengung, welche einoder zweimal auch auf die sonstige Schönheit der Vocalisation nachtheilig zurückwirkte. Aber die unfehlbare Sicherheit und Reinheit der Intonation, die Rundung und Klarheit der Coloratur und des Trillers, überhaupt die gesammte kunstmässige Freiheit, über die Herr Stockhausen im weitesten Umfange gebietet, brachte er im heutigen Vortrage zu so vollkommener Geltung wie nur jemals, und es hält schwer, der einen oder andern seiner Arien den Vorzug zu geben. Will man zuerst die in D-moll »Wer mag den Tag seiner Zukunft« (mit den Trillern) und nicht minder das ihr voraufgehende Accompagnato nennen, so erschienen doch »Das Volk, das im Dunkeln wandelt« und »Warum entbrennen die Heiden« nicht weniger vortrefflich.

Einige unerhebliche Verzierungen in manchen Solopartien hätten unterbleiben können: sie bedeuten eben nichts, verschönern weder den Gesang, noch erhöhen sie den Ausdruck und sind, wie schon öfter bemerkt, nichts als äusserliche Manier. Ebendasselbe gilt von manchen der von den meisten Sängern für stets unvermeidlich angesehenen Vorhalte in den Recitativen, namentlich bei sprungweiser Fortschreitung der Stimme. Neben dem, dass sie in der Regel gegen die Begleitung falsch und hässlich dissoniren, ist auch der zweimal angeschlagene Ton häufig einfacher und der Recitation überhaupt entsprechender.

Ueber das Werk selbst etwas Neues und zugleich Gutes zu sagen, dürfte schwer halten, es ist mehr darüber geschrieben, als sein eigner Umfang wohl einigemale betragen mag, und als das auch in Deutschland populärste Oratorium von Händel Jedermann bekannt, sowie auch in den letzten Jahren hier durch die Deppe'sche Singacademie zweimal zur Aufführung gebracht. Deshalb aber drängt sich auch die Frage auf, ob, unbeschadet seines Werthes, die Wahl diesmal nicht auf ein anderes Händel'sches Werk hätte fallen sollen, und zwar auf den hier wohl nur wenig bekannten Israel. Man hat hier nicht alle Tage so grosse Chor- und Orchesterkräfte, wie der Israel fordert, beisammen, und wiewohl es ein Genuss war, auch den Messias einmal mit so starker Besetzung zu hören, so begnügt er sich doch eher noch mit einer geringern Zahl von Mitwirkenden. Möchte doch bei einer etwa wiederkehrenden ähnlichen Gelegenheit der Israel nicht ausser Acht gelassen werden.

Die Kirche war bei Weitem nicht in allen Theilen gefüllt, sondern nur mässig besetzt, wie bei so ungemein hohen Eintrittspreisen von 4 und 2 Thalern kaum anders zu erwarten. Durch solche in Deutschland bis jetzt glücklicherweise noch ungewohnte Steigerung der Eintrittspreise müssen derartige Unternehmungen einen Charakter von Exclusivität erhalten, welche doch nicht etwa in erster Reihe den wahren Kunstverehrern den Zutritt sichert, denn gerade unter diesen müssen viele nunmehr von dem erwünschten Genusse abstehen. Und bei keiner Gelegenheit ist solche Exclusivität weniger angebracht, als gerade bei Oratorien-Aufführungen, welche ihrem ganzen Kunstcharakter nach, und insbesondere noch bei Musikfesten, etwas Volksmässiges haben sollen. Wie die Popularität im höchsten Sinne einer der edelsten Charakterzüge des Händel'schen Kunstschaffens ist, so sollten die Aufführungen seiner Werke auch minder Begüterten nicht unzugänglich bleiben, da geringere Bemittlung Kunstsinn und Verständniss ebensowenig ausschliesst als grössere sie bedingt. Die Kosten dieser Aufführung mögen freilich sehr beträchtlich gewesen sein, aber bei mässigeren Eintrittspreisen wäre auch die Anzahl der Zuhörer um so grösser gewesen. An Raum fehlte es nicht.

(Fortsetzung folgt.)

Die Wiener Concertsaison 1865—66.

(Schluss.)

Wie die Orchesterconcerte der »Musikfreunde« und die der »Philharmoniker« unbeirrt und unbenachtheilt neben einander auf das Erfreulichste wirkten, so im Fach der Kammermusik die beiden Rivalen Hellmesberger und Laub. Jeder von ihnen gab acht Quartett-Soiréen im Abonnement, jeder hatte ein zahlreiches, dankbares Publicum. Es existirt eine starke Parteiung zwischen den Laubianern und Hellmesbergisten, die sich mitunter in leidenschaftlicher Weise Luft macht. Selbst nationale Sympathien wirken mit, indem Laub (ein enragirter Czeche) die in Wien sehr zahlreiche Partei der Czechen, Polen, Südslawen und Ungarn für sich hat. Ich halte ihn für den weitaus grösseren Virtuosen, Hellmesberger hingegen für den feineren, geistreicheren, gebildeteren Musiker und Quartettspieler. Bezüglich des Programms war der Hellmesberger'sche Quartettencyclus viel interessanter als jener Laub's, der eine einzige Novität brachte: Richter's anständig correctes, aber schwungloses Emoll-Quartett. In den acht Productionen Laub's (zu je drei Nummern) waren von Beethoven 8 Compositionen, von Haydn 4, von Mendelssohn, Mozart, Spohr und Schubert je 2, von Schumann, Rubinstein, Volkmann, Richter je eine. Hellmesberger brachte Novitäten von A. Rubinstein (Clavier-Quartett in Cdur), Gottfried Preyer (Streichquartett) und Joh. Hager (Streich-Quintett) — alle drei mit sehr mässigem Erfolg. Ein neues Quintett von Brahms, worin Clara Schumann die Clavierpartie spielen sollte und wollte, stand im Programm, fiel aber leider (aus nicht aufgeklärten Ursachen) hinweg. *) Ausserdem enthielt Hellmesberger's Programm 9 Compositionen von Beethoven (darunter Op. 74, 127, 130 und 135!), je zwei von Seb. Bach, Mozart, Schumann und Schubert, je eine von Haydn, Mendelssohn und Volkmann. — So hatten wir denn in der verflossenen Saison allen Grund mit der Vertretung der Orchester- und Kammermusik zufrieden zu sein.

Gehen wir zu den Chorvereinen über. Hier muss zuerst dasselbe Bedauern ausgesprochen werden, dem Sie jüngst in Bezug auf das Leipziger Concertleben beredten Ausdruck

*) Anm. d. Red. Wie wir aus ganz guter Quelle wissen, waren die Noten zu spät von Leipzig bestellt worden und es war dadurch zu wenig Zeit zum Studium übrig geblieben.

geliehen haben: das Bedauern über die dürftige Vertretung der geistlichen Musik. Die Oratorienmusik war in dieser Saison nur in den beiden Academien der »Tonkünstler-Societät« vertreten. Die Aufführungen dieses altehrwürdigen Pensionsvereins sind bekanntlich recht mittelmässig und werden niemals befriedigend werden, so lange sie an den schauderhaft unakustischen Localen des Burgtheaters haften. Die Tonkünstlersocietät gab zu Weihnachten Haydn's »Schöpfung«, zu Ostern Beethoven's »Christus am Oelberg« und »Die Rückkehr des Tobias« von Jos. Haydn (abgekürzt). Haydn's »*Il ritorno di Tobia*« ist seit dem Jahre 1808 hier nicht gegeben worden; damals schon nannte es J. Fr. Reichardt (in seinen vertrauten Briefen aus Wien) eine schwache Jugendarbeit Haydn's, die man nur aus Pietät für den grossen Meister wieder hervorgesucht habe. Das Publicum von 1866 ist natürlich auf das Lebhafteste derselben Meinung und so dürfte es abermals lange dauern, bevor man diese Reliquie wieder dem Volke zeigt. — Die »Wiener Singacademie«, welche in früheren Zeiten so rühmliche Anstrengungen im Fach der geistlichen Musik gethan, hat zwar nach längerer Sistirung am Schluss dieser Saison wieder einen Versuch der Auferstehung gemacht und nebst einigen Chören Schumann's »Pilgerfahrt der Rose« (bei Clavierbegleitung) gegeben. Ob sich aber die Academie am Leben erhalten werde, ist neuerdings zweifelhaft, da ihr neuer Chormeister R. Weinwurm soeben als Herbeck's Nachfolger die Leitung des Männergesangvereins übernommen und damit wohl stillschweigend auf die »Singacademie« verzichtet. (Warum? D. Red.) Indess dürfte, selbst im Fall ihrer Reactivirung, die Singacademie sich aus materiellen Gründen genöthigt sehen, mehr das weltliche und moderne Fach zu cultiviren, und wir werden an grösseren geistlichen Aufführungen durch sie kaum reicher werden. Um so fröhlicher blühen und gedeihen die Männergesangvereine und Liedertafeln. Wien besitzt deren eine grosse Anzahl, in künstlerischer Hinsicht kommen nur zwei derselben in Betracht: der Wiener Männergesangverein und der (aus Studirenden bestehende) »Academische Gesangverein«. Den erstgenannten hat Herbeck in der That auf eine hohe Stufe der Kunstvollendung gehoben und dessen Programm trefflich zusammengestellt. Wie schwierig dies bei den engen Grenzen des Männergesangs und der dürftigen Auswahl an Novitäten ist, weiss jeder Musiker. In den zwei Concerten, welche der Männergesangverein in dieser Saison gab, excellirte er durch den neuen glücklichen Versuch mit älteren geistlichen Chören deutscher und italienischer Meister (allerdings meist arrangirt); von weltlichen Chören gefielen zumeist ein neu aufgefundener »Morgengesang im Walde« von Fr. Schubert, ein kräftiger »Landsknechtchor« von Herbeck und einige Chöre von Engelsberg. Unter diesem Pseudonym verbirgt sich einer unserer liebenswürdigsten Componisten (Dr. Eduard Schön, Ministerialsecretär, Directionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde etc.). Die meisten Engelsberg'schen Compositionen giebt der »Academische Gesangverein«, dessen geachtete Stellung ein Verdienst des Chormeisters Weinwurm ist, welches ihm auch die fast einhellige Wahl auf Herbeck's Posten im »Männergesangverein« eingetragen hat. In der verflossenen Saison that sich der »Academische Gesangverein« hauptsächlich durch eine Rückertfeier hervor, welche (mit starker Betonung des nationalen und politischen Elements) den Antheil Oesterreichs an dem verewigten grossen Dichter würdig repräsentirte.

Schliesslich gestatten Sie mir noch, einer Aufführung zu erwähnen, die allerdings nicht in das Concertfach einschlägt, aber als ein höchst erfreuliches Ereigniss auf dem Gebiete ernster Musik hier begrüsst wird. Es ist dies eine grosse Messe von J. Herbeck, welcher sich mit diesem Werke auf dem nunmehr seiner Leitung anvertrauten Chor der Hofburgcapelle würdig installirt hat. Dass sich die Hofcapelle keinen besseren Dirigenten wünschen konnte, als den nunmehrigen ersten Hofcapellmeister Herbeck, konnte selbst Neid und Abneigung nicht läugnen. Seine grosse E moll-Messe liefert aber den Beweis, dass Herbeck auch als Kirchencomponist keinen Rivalen in Oesterreich habe und somit in jeder Beziehung seinen so schnell erreichten ehrenvollen Posten mit dem besten Recht einnehme. Die Messe, durchaus in grossem Stil gehalten, würdevoll und einheitlich, erreicht gleich sicher den Ausdruck des Erhabenen wie der sanften, frommen Bitte. Das ganze Werk ist vorwiegend polyphon zu 6 und 8 Stimmen gearbeitet, das »Agnus« ein meisterhafter achtstimmiger Satz. Das Studium der alten Italiener, sowie Seb. Bach's erkennt man deutlich, das eigentliche Ideal, dem Herbeck's Messe nachstrebt, heisst aber: Beethoven. Ohne irgendwelche Nachahmung im tadelnden Sinn ist Herbeck der Auffassung und Ausdrucksweise Beethoven's mit aller Energie gefolgt. In diesem Sinne ist das Werk ein eminent modernes. Von falscher, verweltlichender oder gar gefallsüchtiger Modernität trägt es keine Spur: es kommt in der ganzen Messe nicht ein Gesangssolo vor und die Instrumentirung entfernt sich bei all ihrer charakteristischen Färbung und Fülle keinen Moment von der Würde und Heiligkeit des Gegenstandes. Die katholische Kirchenmusik ist seit geraumer Zeit durch kein so würdiges und bedeutendes Werk bereichert worden, wie durch Herbeck's E moll-Messe.

Aphorismen über Kunst und Kritik.

S. B. In der wirklichen Welt herrscht die Thatsache, im Reiche der Vernunft will sie wenig besagen.

In der Welt der Thatsachen finden beständig Widersprüche statt. Im Reiche der Vernunft herrscht die ewige Wahrheit und ewiger Friede. Erst in späterer Zeit finden sich die Sätze der Vernunft durch Thatsachen bestätigt.

Die ächte Kritik ist Sache der Vernunft; eine Kritik, die in Beurtheilung der Gegenwart den Thatsachen nachläuft, sich durch die jeweilige Meinung der Menge bestimmen lässt, taugt nichts, sie verdient den Namen gar nicht.

Alle ächte Kunst hat die Kraft sich die Herzen der Menschen zu erobern, indem sie zugleich die höchsten Forderungen der Vernunft erfüllt.

Jene Eroberung geht in der Regel um so langsamer vor sich, je sicherer sie eintreten muss. Schnelle Erfolge verrauchen oft bald wieder. Es kommt nämlich immer noch darauf an, wie die eroberten Herzen beschaffen sind, und durch wie geartete Mittel sie erobert werden.

Diejenige Kunst gilt mit Recht als die höchste, welche die edelsten, tiefsten und zugleich kunstgebildetsten Menschen gewinnt und dauerhaft befriedigt; diejenige als niedrig, welche den gesinnungs- und charakterlosen Theil der Gesellschaft durch unedle, dem Wesen der Kunst widersprechende Mittel für sich einnimmt.

Zwischen beiden äussersten Linien liegen viele Tausende von Mittelstufen: Musikwerke, deren schwächerer oder gemischter Inhalt auch einen schwächeren oder gemischten Eindruck zurücklässt.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

In Berlin hat der rühmlichst bekannte Organist Herr Haupt zum Besten der unterstützungsbedürftigen Familien Einberufener am 19. Juli ein geistliches Concert in der Parochialkirche veranstaltet, dessen Programm Folgendes enthielt: Präludium und Fuge in A-moll von Seb. Bach, fünfstimmiger Choral »Der Herr ist mein getreuer Hirt« von J. Eccard; Arie »Vater in Himmelshöhe« von Gluck

(Frl. Eichhorn); Motette »*Ergo sum panis*« von Palestrina; Choralvorspiel »Aus tiefer Noth« von S. Bach; Motette »Ach Herr von grosser Güte« von Grell; Phantasie und Fuge in C-moll von S. Bach; *Ave Maria* von Cherubini (Frl. Eichhorn); Choralvorspiel »Christ lag in Todesbanden« von S. Bach; Doxologie von H. Bellermann; Toccata in D-moll von S. Bach.

In Reval fand kürzlich ein Sängerfest statt, wobei auch Instrumentalmusik hinzugezogen wurde. Das Programm enthielt u. a. Genovefa-Ouverture von Schumann, Esdur-Concert von Beethoven, *Ave verum* von Mozart, Halleluja von Händel, Faust von Rubinstein, C moll-Symphonie von Beethoven.

In der Baltischen Monatschrift Heft 6 findet sich eine ausführliche Besprechung von Kreissle's Schubert-Biographie; dieselbe ist in der offenliegenden Absicht geschrieben für die grössere Bekanntwerdung Schubert's im Norden zu wirken, wofür dem Verfasser, Hrn. Dr. Philipp Spitta, Oberlehrer der classischen Sprachen an der Ritter- und Domschule in Reval und Verfasser mehrerer kürzlich in dieser Zeitung besprochenen Compositionen, hiermit der Dank des Mutterlandes ausgesprochen sein soll.

In Zofingen (Schweiz) fand am 17. Juni eine Aufführung des Oratoriums »Das verlorene Paradies« von F. Schneider statt.

Leipzig. *F.* In der ersten Hälfte Juli gastirte am hiesigen Stadttheater Herr Betz vom Berliner Hoftheater. Herr Betz hatte nach dem aussergewöhnlichen, um nicht zu sagen übertriebenen Beifall, den Fräulein Hedwig Raabe in Leipzig geerntet, offenbar einen schweren Stand. Das Publicum hatte eben den grössten Theil seiner Theaterfonds und seines Enthusiasmus geopfert; dennoch gelang es ihm, das Haus an allen Abenden seines Auftretens in einer, die schweren Zeiten betrachtet, fast überraschenden Weise zu füllen. Herr Betz gab den Nelusko in der Afrikanerin, den Wolfram im Tannhäuser, und im Tell, sowie im Hans Heiling die Titelrollen. An einem Auftreten in Verdi's Troubadour verhinderte ihn, fast möchte man sagen glücklicherweise, eine plötzliche Heiserkeit. Herr Betz macht im Ganzen den Eindruck eines in jeder Beziehung tüchtigen, eifrigen und verständnissvollen Künstlers. Seine Stimme, die übrigens von dem Schmelz der Jugend schon manches eingebüsst, ist in allen Registern gleichmässig ausgebildet, sein Vortrag ist frei von jeder unangenehmen Effecthascherei, die leider auf unserer deutschen Bühne nicht selten ist; überall tritt der kunstgebildete denkende Mensch hervor. Von hinreissender Genialität in Gesang und Spiel vermochten wir allerdings auch wenig zu entdecken, doch wie gesagt, ein fehlerfreier verständiger Vortrag will heutigen Tags schon viel sagen. Eine eigenthümliche Bescheidenheit legte der verdienstvolle Künstler dadurch an den Tag, dass er zu seinen Gastdarstellungen fast immer Stücke wählte, in denen er eigentlich nicht die Hauptrollen hatte. In der Afrikanerin sowohl wie im Tannhäuser, ja selbst im Tell trat die Partie des Gastes hinter der des ersten Tenoristen in den Hintergrund. Nur in Hans Heiling schien uns die Wahl eine richtige zu sein, im Uebrigen hätten wir Herrn Betz vor Allem eine Mozart'sche Oper empfehlen mögen. Don Juan und der Graf im Figaro scheinen uns seinem Streben viel angemessener, als der wilde Sohn Hinterindiens und der etwas spiessbürgerlich zukünftlerische Minnesänger. Das hiesige Personal unterstützte den Gast im Allgemeinen genügend. Herrn Gross wäre eine etwas bedeutendere Action zu wünschen. Auch in seinem Gesange ist mehr der gute Wille als das Geleistete zu loben. Von Frau Dumont-Suvanny kann man sagen, dass es angenehmer ist sie singen zu sehen, als zu hören. Ob Fräul. Blaczeck im Stande sein wird das ausgeschiedene Frl. Karg zu ersetzen, scheint uns zweifelhaft. Das Orchester war, wie immer, vorzüglich, die Chöre wären ohne die sorgfältige Leitung des verdienstvollen Dirigenten gewiss noch schlechter gegangen. Die Ausstattung war den Umständen einer nicht subventionirten Provinzialbühne angemessen, nur die Schlussdecoration im Hans Heiling zeichnete sich durch ungeheuren Aufwand von — Geschmacklosigkeit aus.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 1. August 1866. **Nr. 31.** I. Jahrgang.

Aeltere Tonwerke in ersten oder neuen Ausgaben.

III.

Classische Claviercompositionen aus älterer Zeit.

(Gesammelt von H. M. Schletterer. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.)

Ueber die ersten Hefte dieses dankenswerthen Unternehmens ist in d. Bl. bereits Näheres mitgetheilt. Heute sind es die Hefte Nr. 2 der französischen Schule, zwölf Stücke von Jean Philippe Rameau (Pr. 18 Ngr. netto), dann die zwei der italienischen Schule: Studien und Divertissements von Francesco Durante (Pr. 18 Ngr. netto), und Achtzehn Stücke von Domenico Scarlatti (Pr. complet 1 Thlr. 9 Ngr. netto, einzeln à 3 und 4½ Ngr. netto), die uns zu eingehenderer Betrachtung vorliegen.

Von Rameau sind folgende Stücke in das betreffende Heft aufgenommen: Allemande in E-moll, Gigue I in E-moll, Gigue II in E-dur, Tambourin in E-moll, Rigaudon I in E-moll, Rigaudon II in E-dur, Sarabande in A-dur, Fanfarinette in A-dur, *Le rappel des oiseaux* in E-moll, Menuet I in G-dur, Menuet II in G-moll, *La Poule* in G-moll. Man sieht, dass hier lauter einzelne Sätze vorliegen. Für den, welchem es hauptsächlich um historische Erkenntniss zu thun ist, liegt hierin etwas Bedenkliches und Zweifelvolles. Hätte der Herr Herausgeber nicht wenigstens darüber Aufschluss geben können, was ursprünglich vielleicht zu einem und demselben Werke, etwa einer Suite, und in welcher Folge es dahin gehört hat? Denn da der Name »Suite« nirgend ausgesprochen ist, und doch die meisten Stücke ihren Titeln nach zu einer solchen zu gehören scheinen, so bleibt die Frage offen, was von denselben ursprünglich ein Ganzes bildete, was etwa nur als einzelnes Stück zu betrachten sei. Dass unter den vorliegenden Nummern mehrere zu einem Werke gehört haben, zeigt die zumeist herrschende Tonart E-moll und E-dur; dagegen erfährt man nicht, ob etwa die Stücke in G-dur und A-dur, und gar die in G-moll zu demselben Ganzen gehörten. Da ferner bei Seb. Bach häufig zwei Stücke nach einander folgen, die mit I II bezeichnet sind, und wobei das zweite als Trio zu betrachten ist, worauf die Wiederholung von I folgt, so entsteht bei den beiden Giguen die Frage, ob hier auch ein solches Verhältniss stattfindet, was unwahrscheinlich bleibt, da das zweite Stück länger als das erste ist. Kurz in dieser Beziehung lässt die Methode des Herausgebers oder Sammlers Einiges zu wünschen übrig.*)

Der Stil Rameau's hat etwas Verwandtes mit dem S. Bach's; ob das Gemeinsame einfach Ausdruck allgemeiner, in Frankreich wie in Deutschland gleichmässig herrschender Manieren ist, oder ob die beiden Zeitgenossen (Ph. Rameau 1683—1764, S. Bach 1685—1750) ihre Werke gegenseitig gekannt, lassen wir dahingestellt. Eine Beurtheilung Rameau's als Totalität ist bei dem wenigen von ihm Erhaltenen nicht so wohl möglich wie eine ebensolche Bach's, dessen uns erhaltene Werke viele Folianten füllen. Nach dem, was ältere Schriftsteller von ihm gekannt oder gewusst haben, wird er S. Bach an Fruchtbarkeit und Bedeutung weit nachstehen müssen, immerhin aber als einer der, nächst Couperin, bedeutendsten französischen Componisten anzusehen sein. Er theilt übrigens, wie man schon aus einigen der obigen Titel ersieht, mit Letztgenanntem die Eigenheit, seinen Stücken oft besondere Ueberschriften zu geben und in ihnen Tonmalerei anzubringen, ja geradezu gewisse Naturlaute (oder wie Couperin gar bestimmte Personen?) musikalisch zu copiren, dergleichen man bei dem deutschen S. Bach nicht findet. — Nach den vorliegenden 12 Stücken wiegt in Rameau's Stil die Homophonie vor. Fugirtes findet sich gar nicht; Imitationen, Contrapunktik erscheinen mehr zufällig als hauptsächlich. Seine Inventionen sind aber zierlich, geistreich, lebendig, liebenswürdig; die Harmonik reich, mitunter überraschend; die Rhythmik eigenthümlich und prägnant. Was wir vorhin von einer Verwandtschaft mit Seb. Bach sagten, bezieht sich vorwiegend auf dessen Suitenstil. So z. B. könnte man Nr. 1, die Allemande,

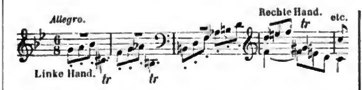
*) Nicht jeder Musikfreund vermag sich aus Gerber oder Fétis darüber zu unterrichten, dass vollständige Suiten von Rameau gar nicht als vorhanden angenommen werden können. D. Red.

beinahe für eine Bach'sche Allemande halten und nur ein feiner Kenner wird die Unterschiede herausfinden. Auch die beiden Menuette haben Aehnlichkeit mit Bach'schen. Ganz apart sind dagegen jene Stücke mit besonderen Ueberschriften, wie das *Tambourin* und *la Poule*. Das erstere erinnert an den Dudelsack (vergl. über Tambourin A. v. Dommer's Lexikon), da ihm ein beständiger, jedoch in rhythmisch-verschiedener Weise anzuschlagender Orgelpunkt zu Grunde liegt. Geistreich gespielt, mit treffenden dynamischen Veränderungen, ist es von äusserst eigenthümlicher und reizender Wirkung. *La Poule* hat ein Thema, welches das Gackern der Henne nachahmt, und führt dasselbe in sehr mannigfaltiger, harmonisch interessanter Weise durch; beide Hände betheiligen sich an der Figur, die bald erweitert, bald verengert erscheint und mit gutem Geschmack zeitweise von andern Motiven unterbrochen wird. — Aeusserst apart und spasshaft ist auch *Le rappel des oiseaux*, ein höchst launiges Stück, dessen Figuren das Vogelgezwitscher nachahmen. Das Hübsche darin liegt vornehmlich in den bald stehenbleibenden, bald rasch wechselnden Harmonien, während die Figur sich beständig fortschlängelt. Trotz der an sich kindisch erscheinenden Malerei hat der alte Meister ein reizendes Musikstück herzustellen gewusst, das auch ohne Titel anregend und gefällig wirkt, und das ist ja die Hauptsache. Als treffliche und anmuthige Stücke müssen auch die beiden Rigaudons bezeichnet werden, in deren erstem etwas Imitationswesen sich geltend macht, in deren zweitem eine hübsche »Double« (Variation) reizend wirkt. Die Sarabande gäbe für einen geistvollen Tonsetzer ein prächtiges Thema zu Variationen ab (die vielen Verzierungen darin kann man sich grösstentheils erlassen). Die beiden Giguen sind weit mehr melodisch als die gleichnamigen Stücke von S. Bach (wo häufig die fugirte Form herrscht) und mehr anmuthig als lebhaft. Die Fanfarinette ist harmonisch interessant; auch fällt darin die dreimalige Wiederholung des Schlussrefrains auf — ein Einfall, den man in so früher Zeit kaum gesucht haben würde. — Wir können nur nochmals (wie schon in Nr. 29 geschehen) alle Freunde interessanter Claviermusik auf dieses Heft aufmerksam machen. (Weitere Mittheilungen über Rameau's Musik wären für diese Blätter erwünscht. D. Red.)
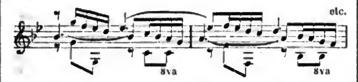
Francesco Durante, der Neapolitaner, dessen Kirchenmusik zwar noch nicht in jene Weichlichkeit ausgeartet ist, welche sich bei Jomelli, Pergolese u. A. offenbart, aber doch längst nicht mehr jene innere Hoheit, jenen grossartigen Ernst athmet, welche Palestrina und selbst noch die Venetianer Andreas und Giovanni Gabrieli auszeichnen, stellt bereits ein merkwürdiges Gemisch contrapunktischer Behandlungsart mit weltlichen, namentlich dramatischen Gesangsmanieren und instrumentalen Spielformen dar. Sein Magnificat, dem ein gewisses grossartiges Wesen nicht abzusprechen ist, verhält sich zu den Kirchenwerken Palestrina's ungefähr wie die Erscheinung eines pomphaft auftretenden Bischofs zu dem einfachen Wesen der Apostel; aber es ist Siegesgewissheit, Ueberzeugung darin und so macht es denn auch heute noch einen imposanten Eindruck. — Die vorliegenden Clavierstücke vervollständigen das Bild dieses Meisters einigermaassen, wenn auch noch lange nicht ausreichend, um es ganz klar aus dem Nebel der Vergangenheit hervortreten zu sehen. Das ihm gewidmete Heft enthält drei »Studien« und drei »Divertissements«, von welchen die ersteren eine ziemliche Ausdehnung haben, während die letzteren kürzer gehalten sind. Die Studien enthalten fugirtes Wesen, die Divertissements sind entschieden homophone Handstücke. Was den allgemeinen Charakter betrifft, so ist den Durante'schen Stücken jene zierliche Lieblichkeit nicht eigen, die wir an dem Franzosen Rameau hervorzuheben hatten; sie sind ernster, gewichtiger, doch nicht ohne Humor, und in manchen Punkten denen D. Scarlatti's verwandt; das Ueberschlagen der Hände z. B., bei Letzterem so häufig, findet sich, wenn auch in weit geringerem Maasse, bei Durante ebenfalls. Merkwürdig ist das häufige Vorkommen des verminderten Septimenaccords, ja selbst die enharmonische Behandlung desselben; die Chromatik spielt ebenfalls schon eine bedeutende Rolle. Daneben sind Sequenzen nicht selten, namentlich solche, wo das Fundament immer eine Quarte aufwärts fortschreitet. Drei- und vierstimmig gehaltene Stellen wechseln mit homophonen Partien ab, wo die linke Hand bald gebrochene, bald einfache Accorde angiebt. In den Themen wiegt das rhythmische Element stark vor, das melodische ist entweder springend oder melismatisch. Das fugirte Wesen ist überall, selbst dort, wo ausdrücklich »Fuga« beigeschrieben ist, mit freien Partien gemengt, eine eigentliche strenge Fuge enthält das Heft nicht.

Eine gründliche historische Auseinandersetzung über den Zusammenhang des Durante'schen Clavierstils mit dem anderer Meister kann hier nicht gewagt werden: wir kennen zu wenig von ihm und zu wenig von den Leistungen seiner Vorgänger auf diesem Gebiet; vielleicht indess vermöchten Andere hierüber bessere Aufklärung zu geben. Rein ästhetisch betrachtet bieten die vorliegenden Stücke Reizendes genug, um ihnen einen bleibenden Werth zu sichern. Bei allem Ernst, ja theilweiser Künstlichkeit des Satzes, enthalten sie Neckisches, Launiges, Sinniges genug, um auch das heutige Ohr angenehm zu erregen und zu befriedigen. Tiefer Ergreifendes oder Hinreissendes dürfte in ihnen nicht gesucht oder gefunden werden; es ist geistreiche Mosaikarbeit, nicht Plastik im grossen Sinne, wie sie bei Dom. Scarlatti bereits bemerklich wird und durch die späteren Deutschen, namentlich Mozart und Beethoven, zur höchsten Entwicklung kam.
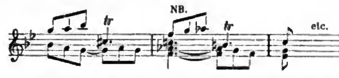
Um doch von der Art des Durante'schen Clavierstils eine Vorstellung zu geben, theilen wir hier noch Etwas über die einzelnen Nummern dieses Heftes mit. Das erste »*Studio*« beginnt fugirt wie folgt:
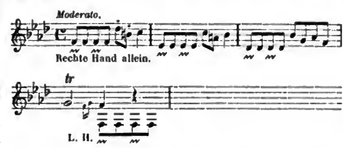


Ein Zwischensatz, der später ähnlich wiederkehrt, bringt dann Folgendes:
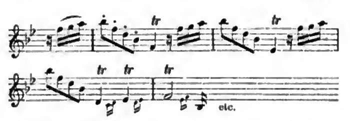


Auffallend sind in diesem Stück erstlich zwei Stellen, wo der $^6/_8$Takt plötzlich in $^9/_8$ umspringt, um nach diesen neun Achteln sogleich wieder in die ursprüngliche Bewegung zu fallen. Der Herausgeber wird besser wissen als wir, ob dies authentisch ist, oder ob die Taktstriche etwa später dazugemacht worden sind. Als ein Beispiel kühner und damals gewiss nicht häufiger Harmonisirung möge ferner Folgendes hier stehen:



Das Thema des zweiten *Studio*, auch »*Fuga*« überschrieben, ist von höchst eigenthümlichem Charakter. Man sehe:
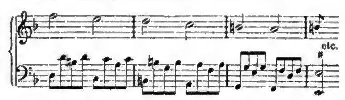


Inwiefern diese »Fuge« unseren durch S. Bach gebildeten Regeln der Beantwortung entspricht, mag die Anordnung der Eintritte sagen, die hier folgt: Rechte Hand Thema allein; linke Hand das Thema darauf in der Octave, wozu als Gegensatz noch zwei Stimmen treten; ein Zwischensatz für vier Stimmen; rechte Hand Thema in der Quinte; linke Hand darauf ebenfalls in der Quinte; vierstimmiger Zwischensatz; freies Zwischenspiel u. s. w. Späterhin kommt eine Stelle vor, wo das Thema (Tenor und Bass?) in der Tonika und dann in der Quinte auftritt, welcher Satz sich (in Alt und Sopran) wiederholt; einmal tritt das Thema auch taktweise wechselnd oben und unten ein, also in der Art einer Engführung. — *Studio* III beginnt mit einem melismatischen Adagio, woran sich ein fugirtes Allegro mit folgendem eigenthümlichen Thema schliesst:



Auch hier antwortet der Bass in der Octave, und während die eigentlich fugirten Stellen nie über den zweistimmigen Satz hinauskommen, sind die Zwischensätze häufig 3-, ja 4stimmig. — Hoffentlich genügt das oben in Noten mitgetheilte, um unsern Lesern zu sagen, dass die Durante'sche Claviermusik würdig ist, aufmerksam betrachtet und gekannt zu sein.

Nun noch einige Worte über die 18 »Stücke« von Dom. Scarlatti. Da wir nämlich diesem Meister einen besonderen Artikel bereits gewidmet, so kann es sich hier nur um Einzelnes handeln. — Die drei besonders schönen Stücke, welche wir in Nr. 30 analysirt haben, befinden sich auch im vorliegenden Heft (es sind hier die Nrn. 2, 3 und 7). Die andern stehen gegen sie ebenso ein wenig zurück, wie die zwei letzten Hefte der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe gegen das erste zurückstehen; doch ist Einzelnes darin immer von besonderem, eigenthümlichem Werth. Nr. 1 gefällt uns fast am wenigsten; die vielen Terzen und Sexten darin bringen ein triviales Element in die Sache. Das liebliche »Pastorale« Nr. 4 ist schon weit anziehender. In Nr. 5 finden sich neben ganz originellen und anziehenden Stellen (wie besonders der pochende Rhythmus:) hässliche Quintenfortschreitungen, die unserem heutigen gebildeten Ohr wehe thun:



Nr. 6 ist sehr launig; besonders aber enthält dieses Stück eine harmonisch höchst interessante Stelle: im zweiten Theil, System 3, 4 und 5, wo die Modulation von $\frac{7}{\natural}$ *G* über $\natural 3$ *as* enharmonisch nach $\flat 7$ *B* führt. — Nr. 8 bringt im Seitensatz einen kleinen, aber allerliebsten Zug, der neben dem gewichtig auftretenden Hauptthema besonders glücklich absticht. Nr. 9 und 10 können als technische Studien gute Dienste leisten. In Nr. 12 fällt einestheils die freie modulatorische Gestaltung auf, andererseits eine im zweiten Theil auftretende Clavierfigur, die man nicht für so alt halten möchte: Sechszehnteltriolen auf einem und demselben Ton, also mit Fingerwechsel. Nr. 18 zeichnet sich wieder durch einen originellen Seitensatz aus, und so liesse sich noch manches Einzelne anführen.

Musikfest in Hamburg.*)

(Fortsetzung.)

Zweiter Tag, Donnerstag, den 31. Mai, im Sagebiel'schen Saale.

Programm: Cäcilien-Ode, Dichtung von Dryden, Musik von Händel; Scene und Arie aus Orpheus (Orpheus und die Furien) von Gluck; die neunte Symphonie mit Schiller's Ode an die Freude von Beethoven. Die Cäcilien-Ode stand unter Leitung des Hrn. Otto Goldschmidt, die Orpheusscene und Symphonie unter Herrn Stockhausen's Direction. Solisten: In der Cäcilien-Ode Frau Jenny Lind-Goldschmidt, Herr Dr. Gunz; in der Orpheusscene: Frl. Bettelheim; in der Symphonie Fräul. Rosa Mandl (an Stelle des Frl. Therese Schneider), Frl. Bettelheim, und die Herren Dr. Gunz und Stägemann. Orgel in der Cäcilien-Ode Herr Weber. — Der Chor bestand nach einem dem heutigen Programm beigefügten Verzeichniss sämmtlicher Mitwirkenden aus 312 Personen, nämlich 107 Sopranen, 85 Alten, 55 Tenören und 65 Bässen; das Orchester aus 98 Mitwirkenden, und zwar: 17 ersten und 16 zweiten Violinen, 12 Bratschen, 12 Violoncelli, 9 Contrabässen, 4 Flöten und 1 Octavflöte, 4 Oboen, 4 Clarinetten, 4 Fagotten und 1 Contrafagott, 5 Hörnern, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, grosser Trommel und Harfe im Orpheus. Darunter (Altona mit eingerechnet) 31 auswärtige Künstler.

Die Ode von Dryden und Händel, bestimmt für die ehedem allgemein verbreitete und namentlich in England ausgebildete Feier des Namenstages der heiligen Cäcilia, als der Schutzpatronin der Musik und insbesondere der geistlichen Musik, ist im Jahre 1739 componirt und zum ersten Male in London aufgeführt, hier in Hamburg bisher aber noch nicht gegeben worden. (Der Verfasser citirt hier die Stelle S. 431 aus »Händel's Leben« II. Band von Friedrich Chrysander.)

Die Ausführung der Werke am heutigen Abend kam der des Messias nicht gleich; obwohl sie im Ganzen ohne Störung vorüber ging, auch in manchen Partien Genussreiches bot, hätte sie in andern jedoch einer noch weit feineren Durcharbeitung bedurft. Die Chöre zeigten zwar meistentheils die Präcision und die dramatische Belebung, wodurch sie im Messias insbesondere sich hervorthaten, doch keineswegs überall auch die nämliche Klarheit, Discretion und sorgsame Feile. Es mag schliesslich an Zeit gefehlt haben, noch die letzte Hand anzulegen; obwohl alle Mitwirkenden ihrer Sache den besten Eifer entgegengebracht haben, dürfte es zuletzt der Anstrengungen durch die Proben doch etwas zu viel geworden sein. Im ersten Chore der Ode wurden die gehaltenen Partien (»durch Harmonie« etc.) mit Maass, Wärme und Wohlklang gegeben; die Durchführung der Scalafigur auf den Worten »Durchlief die Schöpfung aller Töne Reich« blieb aber nicht immer deutlich, die Stimmen, namentlich der Anlauf des Altes vom tiefen *a*, wurden von den Instrumenten gedeckt. Diese standen nicht überall in dem guten Verhältniss zum Chor wie in der Kirche, sondern beherrschten ihn nicht selten, während sie schon allein durch mehr Mässigung an solchen Stellen, wo es vorzugsweise auf Vocalwirkung ankommt und die Vocalstimmen den Schwerpunkt bilden, zu mannigfaltigerer und belebterer Schattirung des Ganzen hätten beitragen können. Uebrigens ist der Sagebiel'sche Saal, wie neulich schon bemerkt, der Vocalmusik entschieden ungünstig, die Singstimmen, namentlich die Soprane und Alte, verlieren bei seinem Mangel an Resonnanz viel von ihrem Glanze und stumpfen ab, während eigenthümlicher Weise das Orchester und namentlich die Violinen weit besser ausgeben, den Gesang aber auch sehr leicht unterdrücken. An sich und von seiner Herrschsucht abgesehen, wirkte das verstärkte Streichquartett vortrefflich, insbesondere glanzvoll die Violinen. Die aufgestellte Orgel hingegen that nicht die besten Dienste; es konnte eben nur ein kleines Werk sein und solche eignen sich in der Regel am wenigsten zum Begleiten, da sie nur wenige und helle Stimmen haben, für das Solo keine Mässigung, überhaupt keine Mannigfaltigkeit im Registerwechsel gestatten, und im Chor durchschreien ohne zu füllen. Grosse Wirkung machten die Chorbeantwortungen des Soprangesanges »So wie durch heil'ger Lieder Macht«; vom Eintritt des Fugato »Was stirbt, ersteht« an durfte man mehr Nuancirung und Modulation wünschen, es wurde zu ebenmässig herunter gesungen. Der Chor in der Tenorarie »Der Schall der Trompete« zeigte Energie, wie überhaupt solche Partien, in denen es mehr auf Massenwirkung und Schlagkraft, als auf Delicatesse der Betonung ankam, auch heute ganz wohl gelangen. Die einzelnen Instrumentalsätze des Händel'schen Werkes kamen mit dem kräftigen Orchester effectvoll und recht frisch heraus.

Das Organ der Frau Goldschmidt litt in der Sopranpartie der Ode zwar auch unter der ungünstigen Akustik des Saales, und verrieth mehr Anstrengung, ohne immer dieselbe Rundung wie im Messias erlangen zu können. Im Uebrigen jedoch zeigte ihr heutiger Vortrag dieselbe Vollkommenheit aller Mittel des Kunstgesangs, oder fand in diesem Werke vielmehr noch günstigere Gelegenheit sie zu entfalten. Jeder Ton und jede Wirkung, welche Frau Goldschmidt hervorbringt, ist Product feiner Ueberlegung und künstlerischer Absicht, welche jedoch stets so unverkennbar auf die Natur des Gesanges sich gründet, dass es schwer hält zu bestimmen, wo in ihrem Vortrage die Grenze zwischen Unmittelbarkeit des musikalischen Gefühls und Kunstreflexion sich findet. Schien letztere auf manche Ausdrucksnüancen in der Messiaspartie zum Nachtheile der Einfachheit bestimmend einzuwirken, so wird man um so lieber zugestehen, dass in Frau Goldschmidt's heutigem Vortrage, namentlich in der wunderschönen Arie mit Violoncello: »Wie hebt und senkt Musik«, Gefühl, Kunstverstand und Vollkommenheit der Ausdrucksmittel zu einer Harmonie sich verbanden, deren Eindruck unvergesslich bleiben muss. In der Flöten-Arie erregte besonders das reizende Piano mit den Trillern auf den Worten »der Laute Schlag« Wohlgefallen, und die Arie mit Orgel, wie auch namentlich das Solo zu Anfang des Schlusschors zeigten eine Bedeutsamkeit der Auffassung, für welche auch die schönste Jugendfrische der Stimme keinen Ersatz zu gewähren vermöchte.

Herr Dr. Gunz konnte auch in dieser Händel'schen Partie weder erwärmen, noch sonst tiefere Befriedigung erwecken. Zwar wurde sein Forciren der hohen Töne, sowie sein starkes Auftragen in manchen opernhaften Betonungen durch die stumpfe Akustik des Saales etwas gedeckt; wiewohl davon noch immer genug übrig blieb, um nicht angenehm zu berühren (z. B. das Outriren der Cadenztöne in der ersten Arie, nachher besonders der Worte »der stolzen Schönen Gunst« etc.), während man nicht behaupten kann, dass Herr Dr. Gunz im Uebrigen durch Feinheit der Auffassung oder auf seine Aufgabe verwendete besondere Sorgfalt sich bestrebt hätte, für die Mängel seines Gesanges ein Aequivalent zu bieten. — — — — —

Auf die Händel'sche Ode folgte die Orpheusscene, deren Wirkung durch noch so häufiges Hören von ihrer erschütternden Eindringlichkeit nichts verliert. Die Stärke des Chores und des Orchesters kam ihr wohl zu statten, und Fräul. Bettelheim würde in der für ihr Organ vortrefflich geeigneten Partie geglänzt haben, wenn eben nur Schönheit der Stimme und musikalische Empfindung die einzigen von dieser prachtvollen Rolle an den Sänger gestellten Anforderungen wären, und diese einfache Musik, ähnlich der Händel's, nicht eine allseitige,

*) Von A. v. Dommer, aus dem »Hamburger Correspondent«.

künstlerische Durchbildung zur besonderen Bedingung machte. Dass Fräul. Bettelheim die Schönheiten ihrer Partie empfand, war ersichtlich, denn musikalisches Gefühl geht ihr keineswegs ab, und nach dieser Seite hin war sie auch bestrebt, etwas daraus zu machen. Aber die Bewahrung jener ruhigen Grösse und Einfachheit bei aller tiefinnerlichen Gefühlserregung, wie Gluck's Musik sie aufweist, bleibt für Frl. Bettelheim eine noch zu lösende Aufgabe, eben wie auch die Ausgleichung der drei von einander durchaus abstechenden Klangregister ihrer Stimme, und was sonst den Gesang über einen glücklichen Naturalismus hinaus erhebt und zum kunstmässigen macht. Insbesondere eine Bruststimme von solcher Sonorität, Rundung und (wenn nicht forcirt) edlem Klange wird man nicht häufig finden; aber die Mittellage ist gar nicht entwickelt oder vielleicht durch Singen zu hoch liegender Opernpartien beeinträchtigt, dennoch ebenfalls von warmer, sympathischer Farbe, woraus man schliessen kann, was gründliche Studien aus solch einer Stimme zu machen vermöchten.

Die neunte Symphonie bildete den Schluss des Concertes. Die diesmalige Ausführung stand in nur wenigen Einzelheiten der im Januar stattgehabten voran, im Ganzen erreichte sie jene nicht. Der erste Satz zeigt heute allerdings mehr Rundung und Freiheit, die Blasinstrumente aber litten oft an Härte und Unklarheit, z. B. in der Gruppe des zweiten Thema. Das Scherzo ging, mit Ausnahme einiger Unbestimmtheit im zweiten Vortrage der ersten Periode, recht gut und von allen Sätzen am besten. — — — Das Adagio litt ziemlich denselben Mangel an Feinheit wie in der ersten Aufführung; die Blasinstrumente waren nicht vollkommen und standen mit den Violinen nicht im Gleichgewicht und in guter Wechselwirkung, eines deckte zu Zeiten das andere, das feine Stimmenleben gelangte nicht zu klarer Anschaulichkeit, der ganze Satz hätte noch einer nachdrücklichen Feile bedurft. Auch die zweite Hauptmelodie Andante moderato im Dreivierteltakt durfte etwas lebhafter genommen werden, um von dem melodisch und rhythmisch damit contrastirenden Adagio, Vierviertel, auch hinsichts der Gesammtbewegung sich loszusetzen. Der letzte Satz zeigte auch von Seiten des Chores beiweitem nicht die nämliche Solidität, auch nicht mehr dieselbe Frische wie neulich. Freilich waren unter den Mitwirkenden gewiss Viele, welche diesen Satz mit seiner meist so widerhaarigen Unsangbarkeit erst bei gegenwärtiger Gelegenheit kennen gelernt haben, ausserdem muss man die voraufgegangenen anstrengenden Tage in Betracht ziehen. Die Contrabass-Recitative kamen etwas gewaltsam und polternd heraus, wenn ich auch ihrer Auffassung bezüglich des schnellen Tempo vollkommen beistimme. Im Bass-Solo »O Freunde« und im Bass des Quartetts zeigte Herr Stägemann einen bis in die höchste Lage gesunden und kernigen Stimmfonds von gleichmässiger Klangfarbe und bedeutender Ausgiebigkeit. Sein Vortrag des Recitativs war correct und ungesucht. Die übrigen Mitglieder des Quartetts sind bekannt, den Sopran hatte Fräul. Mandl, wie schon neulich, übernommen. Die berüchtigte Stelle mit den Triolen und Sechszehnteln »Wo dein sanfter Flügel weilt« stand auch diesmal wieder nicht auf den festesten Füssen, wie sie überhaupt prädestinirt scheint in Verwirrung zu gerathen; unter zehn Malen wird man sie kaum zweimal ganz sicher zu hören bekommen.

Das Programm des Abends braucht wohl nicht noch ausdrücklich als reichhaltig und sehr interessant bezeichnet zu werden, die Werke selbst haben hier deutlich genug gesprochen, ihre Vortrefflichkeit erhielt die Spannung der Zuhörer bis zum letzten Augenblick rege. Daher hinterliess auch der zweite Abend gleich dem ersten überall eine gehobene Stimmung und bezüglich seines Gesammteindrucks allgemeine Befriedigung. (Schluss folgt.)

Musikleben in Oldenburg.

(Wegen Mangel an Raum verspätet.)

S. Die grossherzogl. Capelle, unter Leitung des Hofcapellmeisters A. Dietrich, beschloss ihren Concertcyklus am 16. März. Obgleich abermals nur sechs Winterconcerte stattfanden, so entschädigte doch die Gediegenheit des Inhalts und die Vortrefflichkeit der Ausführung für den Mangel eines reichhaltigen und vielseitigen Gesammt-Programms. An Symphonien brachte die Saison: Beethoven, A-dur und F-dur (Nr. 8); Schumann, Es-dur (Nr. 3); Haydn, B-dur und Es-dur (Nr. 3); Mozart, Es-dur. An Ouvertüren: Beethoven, Leonore (Nr. 1), Fidelio; Cherubini, Wasserträger und Abencerragen; Weber, Freischütz und Euryanthe; Niels Gade, »Im Hochland«; Mendelssohn, Ruy Blas; B. Scholz, Concertstück in Form einer Ouvertüre. An Orchestersuiten: J. Raff, D-dur; O. Grimm, Suite für Streichorchester. An kleineren Orchestersachen: Beethoven, Gratulations-Menuet. — An Instrumentalconcerten kamen zur Ausführung: Beethoven, Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Orchesterbegleitung (Op. 56). Vortragende: die Herren Dietrich, Engel I. (Violine), Ebert (Violoncell); J. Brahms, Concert für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, vorgetragen vom Componisten; C. M. v. Weber, Clarinettconcert, vorgetragen von Herrn Pauling; Beethoven, Romanze für Violine, vorgetragen von Herrn Engel I. — Der Sologesang war vertreten durch Frau H. Höfner aus Jever, Frl. Ubrig und Hrn. Stägemann aus Hannover; es kamen durch diese Sänger zum Vortrage: Mozart, Arie aus »Titus«; Haydn, Arie aus »Schöpfung«; Rossini, Arie aus »Semirami«; Mendelssohn, Arie aus »Elias«, ausserdem Lieder von Mendelssohn, Taubert, Schumann, Marschner. — Endlich hörten wir im letzten Concerte die vollständige Musik zu Shakespeare's »Sommernachtstraum« von Mendelssohn, mit verbindendem Text von G. von Vincke. Als neue, hervorragende Werke bezeichnen wir unter den aufgeführten: Grimm's Suite und Brahms' Clavierconcert Op. 15.

Der Singverein führte uns unter A. Dietrich's Leitung folgende Werke in gelungener Weise vor: Händel, Oratorium »Belsazar«; Mozart, Hymne (Splendete te); W. Bargiel, Psalm 13; H. Sattler, Psalm 130; Mozart, Scenen aus den Opern »Così fan tutte« und »Figaro's Hochzeit«; Mendelssohn, Sonate für Pianoforte und Violoncell in B-dur (Dietrich und Ebert); L. Meinardus, Oratorium »König Salomo« (neu). Letzteres Werk sprach im Ganzen sehr an und verdient in weitesten Kreisen Beachtung. Die Aufführung war eine gelungene; als Solisten wirkten Frl. Dannemann aus Düsseldorf, Herr Donner aus Cassel, die Herren Manck, Häser, sowie eine Dilettantin von hier, unter denen aber Erstere in jeder Beziehung sich auszeichnete.

In den Abendunterhaltungen für Kammermusik (Dietrich, Engel I. und II., Schmidt und Ebert) wurde uns der Reihe nach vorgeführt: R. Schumann, Variationen für zwei Claviere (Op. 46), vorgetragen von den Herren J. Brahms und A. Dietrich; Beethoven, Quartett (Es-dur, Op. 127 Nr. 12); Seb. Bach, Phantasie und Fuge für Pianoforte (Brahms); Joh. Brahms, Trio für Pianoforte, Violine und Horn (Brahms, Engel, Westerhausen); J. Raff, Quartett (D-moll Op. 77); Beethoven, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (D-dur, Op. 70 Nr. 1); J. Haydn, Quartett (Es-dur, Op. 64 Nr. 3); Beethoven, Quartett (G-dur, Op. 18 Nr. 2); J. Brahms, Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncell (A-dur Op. 26); Mendelssohn, Quintett (B-dur Op. 87); Haydn, Quartett (B-dur Op. 71); Fr. Gernsheim, Quartett (Es-dur Op. 6); Mozart, Divertimento für 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass und 2 Hörner.

In einem Extra-Concerte des Schauspielers und Sängers

Herrn **Manek** hatten wir Gelegenheit, eine junge talentvolle Sängerin, Frl. **Murjahn**, und einen Pianisten, Herrn **Rakemann** aus Bremen, zu hören; beiden ist Talent und ein bedeutender Grad von Kunstbildung nicht abzusprechen, allein das Streben nach äusserm Effect scheint noch vorherrschend zu sein.

Wenn wir uns jeder weitern Bemerkung über den Werth der ausgeführten Compositionen, sowie über die Ausführungen selbst enthalten, so können wir doch nicht unterlassen, die Anwesenheit J. **Brahms** im Januar hieselbst als ein musikalisches Ereigniss (hier Brahms-Woche genannt) zu registriren. Wie dessen Compositionen elektrisch einschlugen, so seine eigene Persönlichkeit. Brahms kann ein Mann der Zukunft werden, er wird es werden, wenn die Gestirne ihm günstig bleiben. Etwas bescheidener sprechen wir von unserm allgemein beliebten A. **Dietrich**, dennoch müssen wir auch seiner noch besonders erwähnen, da er in diesem Winter zum Erstenmale als Pianist in **engerer** Bedeutung an die Oeffentlichkeit getreten ist und durch seine Vorträge bewiesen hat, dass **Universalität** der Bildung blosses Fachstudium bedeutend in Schatten stellt.

Miscellen.

Text zur Trauer-Ode von Seb. Bach.

Umdichtung von Franz Hüffer.

S. B. In unserer Besprechung der Trauer-Ode in Nr. 19 hatten wir unter Anerkennung der Geschmacklosigkeit des ursprünglichen Gottsched'schen Textes dem Bedauern Worte geliehen, dass Herr W. **Rust** in **seiner** »Umdichtung« die Grundlage jenes Textes, nämlich die Beziehung desselben auf den Tod der Königin Eberhardine, beseitigen zu müssen geglaubt; wir hatten ferner den Wunsch einer anderweiten Umdichtung ausgesprochen, in welcher bei Beseitigung der ärgsten Missstände des Gottsched'schen Gedichts doch der ursprünglichen Bestimmung und dadurch der Bach'schen Feinheit im Anschmiegen an dieselbe ihr Recht gelassen sei. Herr Franz Hüffer aus Münster bietet uns nun die folgende Umdichtung an, welche uns das schwierige Problem einer Nachbildung glücklich zu lösen scheint. Es kam nämlich hauptsächlich darauf an, den Eigenthümlichkeiten Bach'scher Declamation, dann den von diesem Meister gebrauchten Wortwiederholungen in einer Weise gerecht zu werden, dass auch die **musikalische Behandlung** des Gedichts, bis in die einzelnen Stellen des Tonstücks hinein, zur Geltung gelangen könne. Die Nachbildung musste sich bis auf die Satzfügung und Interpunction erstrecken und hierin sogar eine ihrer Hauptaufgaben erblicken. Veränderungen in den Noten, wie sie bei Rust nothwendig geworden sind, hat Hüffer zu vermeiden gewusst und können vorliegende Verse der Bach'schen Musik ohne erhebliche Beeinträchtigungen untergelegt werden. Dass dabei ein **freies** poetisches Gebilde nicht entstehen konnte, ist klar, und wir sagen dies blos, um der Beurtheilung der nun folgenden Umdichtung den richtigen Standpunkt anzuweisen, welche übrigens für Aufführungen, als Unterlage der Musik, von uns hiermit unmaassgeblich empfohlen sei.

1. Theil.

Chor. O, Fürstin, blick' vom Himmelszelt
Herab auf uns're letzte Gabe,
Und sieh' die Thrän', die an dem Grabe
Der Theuren, früh Verlornen fällt.

Recitativ. Die Herzen all' in deinen Reichen
Füllt Leid, es trauert Stadt und Flur.
Die Freude floh, rings Thränen nur —
Der Schmerz, der Gram ist ohne Gleichen.
Es klagt der Fürst, der Tod entreisst
Sein Liebstes ihm, er sank darnieder
Und seine Klagen hallen wieder
Im treuen Volk, das nun verwaist.

Arie. (unverändert) Verstummt, verstummt ihr holden Saiten,
Kein Ton vermag der Länder Noth
Bei ihrer theuren Mutter Tod,
O Schmerzenswort! recht anzudeuten.

Recitativ. Der Glocken ernster Trauerklang
Verbreitet rings mit ehr'nem Munde
Von unserm Schmerz die trübe Kunde,
Von unsern Thränen heiss und bang.
Ach! Wo ihr traurig-dumpfes Schallen
Den Weg zu Menschenherzen fand,
Soll rings das ganze weite Land
Von lauten Klagen wiederhallen.

Arie. Nicht starb die Heldin zag*) und bang,
Nicht schreckte sie die letzte Stunde,
Kein Klagelaut entfloh dem Munde,
Bis sich der freie Geist entschwang.

Recitativ. Wer immer durch das ganze Leben
Sein Herz dem Höchsten zugewandt,
Im Besten Trost und Freude fand,
Er wird im Tode nicht erbeben.
O selig, dessen hohen Geist
Des Todes Schrecken nicht bezwingen,
Der kühn auf heil'gen Glaubensschwingen
Der Erde Fesseln sich entreisst.

Chor. Ja du, o Vorbild aller Frauen,
Ja du bezwangst des Todes Wuth,
Ja du hast uns gelehrt mit Muth
In's bleiche Antlitz ihm zu schauen.

2. Theil.

Arie. Der Ewigkeit erhab'nes Thor
Eröffnet sich vor deinem Schritte,
Du ward'st erhöht aus uns'rer Mitte
Und steigst zur Seligkeit empor.
Der vollste Strahl der Gnadensonne
Umgiebt dein Haupt mit lichtem Glanz
Und füllet deine Seele ganz
Mit ungetrübter hoher Wonne.

Recitativ. Ja du bist werth gekrönt zu sein,
Denn treue Liebe, Huld und Milde,
Sie gaben deinem edlen Bilde
Schon hier der Unschuld Glorienschein.
Jetzt schmückt des Himmels Strahlenkrone
Dein hohes Haupt; du hast vollbracht,
Besiegt des Todes finstre Macht
Und stehst verklärt an Gottes Throne.

Arioso. In tiefe Trauer eingehüllt
Knie'n wir an deinem Sarkophage,
Von heissem Schmerz, von bitt'rer Klage
Ist uns're (bange**) Brust erfüllt.

Recitativ. Uns ward die Mutter ja entrissen,
Der Schutz des Schwachen in der Noth;
Die engsten Bande hat der Tod,
Der herbe, schonungslos zerrissen.

Chor. Doch Königin, du stirbest nicht,
Du hast des Volkes Herz besessen,
Und nimmer wird es dein vergessen,
Bis dieser Erde Bau zerbricht.
Ihr Dichter, preist in Hochgesangen
Der Armen Schutz, der Schwachen Hort;
Sie lebe ewig ewig fort
In uns'rer Lieder Dankesklängen.

Aphorismen über Kunst und Kritik.

(Fortsetzung.)

Könnte die Kritik die edlen und die unedlen, die künstlerischen und unkünstlerischen Motive, die im Schaffenden und Empfangenden thätig sind, auseinanderlegen, zur Rechten und

*) Bei der Wiederholung folgt hier: **nicht bang**.
**) »Bange« fällt bei den Wiederholungen fort.

zur Linken thun, aller Streit hätte sofort ein Ende, und eine solche Kritik müsste als göttlich verehrt werden.

Die beste Kritik hat bei der Grösse des Kunstumfanges und bei der unvermeidlichen subjectiven Beschränktheit des Kritikers nur eine Ahnung des wahren Sachverhaltes; sie sucht im besten Falle die Ahnung zu klarem Bewusstsein zu bringen.

Manche Schwierigkeiten, auf welche die Kritik in speciellen Fällen stösst, lassen sich zurückführen auf die doppelte Forderung der Erkenntniss und der Gerechtigkeit.

Das blosse Wohlwollen ohne scharfe Erkenntniss macht eine schlaffe und schwache Kritik. Erkenntniss ohne Gerechtigkeit ergiebt kalte Egoisten und vereinsamte trockene Pedanten.

Die schädlichsten Künstler und Kritiker sind die, welche der Wahrheit in Kunst und Kritik nicht einmal bewusst und entschieden nachgehen, sondern dieselben zu Nebenzwecken missbrauchen, etwa blos um Ruhm und Geld zu ernten.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

London. Die hoch gestiegene Concertfluth ist im Verlaufen und auch die Stagione beider italienischer Bühnen geht rascher dem Ende zu. Das 8. *Philharmonic Concert* brachte Mozart's erste Symphonie in C-dur und Beethoven's Eroica, St. Bennett's Ouvertüre »*The Wood Nymph*« und Weber's »*Jubilee Ouverture*«. A. Jaell spielte Schumann's A moll-Concert, Fräul. Tietjens sang die Arie »*Dei tuoi figli*« aus Cherubini's Medea, Dr. Gunz sein Lieblingslied aus der weissen Dame. St. Bennett ist zu allgemeinem Bedauern wegen »vielfacher anderer Beschäftigung« von der Leitung der Concerte zurückgetreten. — Die *Musical Union* für Kammermusik producirte Beethoven's Trio in G Op. 1, Schumann's Quintett in Es, verschiedene Clavierstücke (Jaell), dann in einer Schluss-Matinée Beethoven's Septett (Auer, Ries, Piatti etc.), das Hummel'sche Septett mit Jaell, Mendelssohn's C moll-Trio mit Lübeck, und Gesang (Mad. Parepa). — Die nunmehr durch ihre sechste Saison gekommene *National Choral Society* unter G. W. Martin brachte in *Exeter Hall* Händel's »*Acis and Galatea*« und Lock's Macbeth-Musik zur Aufführung. Die Gesellschaft war damit einmal aus der engen Rivalität gegen die ältere, nur geistliche Aufführungen besorgende *Sacred Harmonic Society* recht glücklich herausgetreten. — Im Krystallpalast zu Sydenham, der schon durch seine herrliche Umgebung Tausende auf einen Mussetag hinauslockt, gab es als letztes Hauptwerk »*The Walpurgis Night*« (Mad. Lablache, Cummings, Santley) und durch die Damen v. Murska, Trebelli etc. verschiedene italienische Opernmusik. In einer andern Aufführung liess man, zu einigen Claviervorträgen von Mad. Goddard, Letztere ausschliesslich gelten (Frl. Murska, Gardoni, Stagno etc.). — Die zwei für diese Saison letzten *Monday Popular Concerts* gaben: Schumann's Quartett in F Op. 41, Beethoven's Pianoforte-Sonate in Es, Quartett von Mozart in C, Schubert's B-Trio, Beethoven's Quartett in G Op. 18, Mozart's zweiclavierige Sonate in D, Trio von Haydn in G, Mendelssohn's »*Tema con variazioni*« in D für Pianoforte und Violoncell. Das Streichquartett bildeten Wieniawsky, Blagrove, Ries und Piatti, am Clavier sassen G. Hallé und Mad. Goddard. Dazu sangen im letzten, als Benefiz des Dirigenten Arthur Chappell gegebenen Concerte Santley Händel's Arie »*O voi dell' Erebo*« und Haydn's »*Now heaven in fullest glory*« und Miss Banks ein Wiegenlied von Glinka und Gounod's Ständchen. — Andere Benefize, in Matinées und Soirées, gabs die schwere Menge, mehr wie je; man konnte diese Zeit die Saison der Benefiz-Concerte nennen. Jeder für sich, und Anderen zu Gegendiensten bereit. Mr. Macfarren bieit unter Assistenz von Mr. Ganz ein »*Pianoforte-Recital*« mit Händel, Mozart, Beethoven und Eigenem, Mr. John Thomas ein »*Grand Harp Concert*«, enthaltend Soli von Benedict und ihm selber, ein Harfenduett »*Scenes of my childhood*« (Thomas und Chatterton), endlich einen Chor aus Benedict's »Undine« und alterthümliche »*Wales-choruses*«, begleitet von einem Harfenchor! Wieniawsky und Osborne besetzten *Hanover-square Rooms*. Osborne spielte Salonstücke für Pianoforte, Wieniawsky seine Faust-Phantasie und mit Auer ein Spohr'sches Duett, Piatti sein beliebtes Solo von Boccherini, dazu verschiedener Gesang. Auch Benedict hielt sein jährliches *Morning-Concert* in St. James Hall, wo eine »*most fashionable company*« die vorleuchtenden vocalen und instrumentalen Grössen Londons zu bewundern Gelegenheit hatte. Miss Greening gab eine erste Matinée in den *Beethoven Rooms* von Herbystreet — man hörte da u. A. Gounod's *da capo* gerufenes Ständchen »*Quand tu chantes*« (mit obligater Flöte, Mr. Pratten), verschiedene Duette, Weber's Aufforderung etc. —, Mr. Jacques Blumenthal associirte sich mit Mad. Grisi, Ferranti etc. und ähnlich wirkten Andere *minorum gentium*. Damit nichts fehle, sei noch erwähnt, dass — wie in den Blüthenzeiten des Virtuosenthums — auch wieder die Hocharistokratie bei sich Concerte halten lässt, so der Marquis of Downshire, bei dem u. A. die Sängerinnen Parepa, Lablache, Trebelli, Signor Bettini und der Cellist Pezze (dieser mit Boccherini's 6. Sonate in A und einem Chopin'schen Duo) zu Gast waren. Der »*Noblemen and Gentlemen Catch Club*« (Liederverein) hatte für die besten von seinen Mitgliedern componirten »*glees*« zwei Preise von 25 und 10 Pfund ausgesetzt. Den ersten Preis gewann der berühmte Tenorist Cummings mit seinem »*Oh, the Summer Night*«, den zweiten der Earl von Beauchamp. Eine jedenfalls harmlose noble Passion, wie ähnlich in den alten *Madrigal-Society's*.

Von August Langert kommt in der nächsten Zeit in Coburg eine neue Oper »Die Faber« zur Aufführung.

Otto Prechtler in Wien bietet zwei Operntexte, romantischen und biblisch-historischen Inhalts zur Composition an.

C. A. Fischer, Organist in Dresden, hat eine neue Loreley-Oper geschrieben.

H. Vieuxtemps ist von Frankfurt a. M., wo er seit einigen Jahren domicilirte, mit Familie nach Paris übergesiedelt.

Cassel. Die durch den Tod des Herrn Schuppert vacant gewordene Stelle eines Hoforganisten wurde dem Hofcapellmusiker Carl Rundnagel übertragen.

Der Pianist Leo Lion, seit mehreren Jahren in Paris, starb Anfang Juli im Irrenhause zu Prag.

Leipzig. (Stadttheater: Zauberflöte und Hugenotten.) *F.* Auf das Gastspiel des Herrn Betz folgte das des Herrn Rafalsky vom Stadttheater in Nürnberg. Herr Rafalsky ist ein ehemaliges Mitglied der hiesigen Bühne und wurde desshalb von dem pietätvollen Leipziger Publicum schon beim ersten Auftreten (als Sarastro) mit Applaus empfangen. Ob diese gunstige Aufnahme verdient war, scheint uns mindestens zweifelhaft. Die Stimme des Herrn Rafalsky ist einer jener schweren wuchtigen Bässe, die nur bei sorgfältigster kunstgemässer Ausbildung und der vorsichtigsten Benutzung den Charakter roher Naturkraft verlieren. Diese vollständige Beherrschung des ungefugen Materials lässt Herr Rafalsky vermissen. Die Intonation ermangelt der Leichtigkeit und Freiheit, in der Tiefe stellt sich zuweilen heftiges, vielleicht wohl auch nur durch Indisposition veranlasstes Tremoliren ein; die ursprüngliche Kraft und Frische sucht der Gast durch ein eigenthümliches Hervorstossen des Tones zu ersetzen, welches in den herrlichen Mozart'schen Cantilenen zuweilen einen förmlich beängstigenden Eindruck machte. Auch war sein Spiel dem Charakter des erhabenen Weisen durchaus nicht adäquat. Alle diese Mängel traten in der zweiten Partie des Gastes, dem Marcel in den Hugenotten, mehr zurück. Meyerbeer hat wohlweislich den Mantel des übertönenden Bleches über die Schwächen moderner Gesangskunst gebreitet und so konnte man die Rolle des Marcel als eine im Ganzen wohlgelungene Leistung bezeichnen. Den Raoul gab Herr Hacker, Hofopernsänger aus Dessau, in dem wir einen vielversprechenden mit kraftiger, wohlklingender Stimme begabten Tenoristen kennen lernten. Näheres behalten wir uns vor. Was das einheimische Personal betrifft, so sang Fräul. Blaczeck die Pamina wie die Valentine zur vollen Zufriedenheit der Anwesenden. Herr Schild, der den Tamino gab, könnte im Spiel von jedem Statisten lernen, seine Stimme ist beneidenswerth frisch und wohlklingend, doch möchte ein kleines Repetitorium über Ansetzen und Schwellenlassen des Tones nicht überflüssig sein. Die übrige Besetzung war in der Zauberflöte, wie in den Hugenotten durchweg angemessen, nur scheint es uns einer grösseren Bühne durchaus unwürdig, die drei Genien in der Zauberflöte durch ungeschulte Choristinnen singen zu lassen. Die Vorstellung der Hugenotten wurde durch einen bedauernswerthen plötzlichen Krankheitsanfall des Frl. Blaczeck mitten im Duett des vierten Acts unterbrochen.

Briefkasten der Redaction.

St. in *B.* Angekommen, mit Dank angenommen; nur von den übermässigen Notenbeispielen werden wir uns erlauben Einiges zu streichen. — *K.* in *H.* Lassen Sie uns die Frage noch ein wenig vertagen; ohne die Noten geht die Sache doch gar nicht, wenigstens nicht in der jetzigen Form des Textes. — *B.* in *B.* Wir haben keine Antwort von Ihnen, obwohl der Weg zwischen hier und *B.* frei ist.

ANZEIGER.

Duos, Trios, Quartetten und Quintetten für Pianoforte

[115]

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., Erstes Violin-Concert (in A-moll) für Violine und Pianoforte bearbeitet von Ferd. David. 1 Thlr. 5 Ngr.

—— **Sechs Orgel-Sonaten,** für Pianoforte und Violine eingerichtet von Ernst Naumann. Nr. 1—6 à 25 Ngr. bis 1 Thlr. 7½ Ngr.

Bach, C.Ph.E., Sonaten f. Clavier u. Violine. Nr. 1. 2 à 1 Tlr. 10 Ngr.

Bach, W. Fried., Sonate für zwei Claviere. 1 Thlr. 20 Ngr.

Bargiel, Wold., Op. 17. **Suite** (Allemande, Sicilienne, Burleske, Menuett, Marsch) für Pianoforte und Violine. 1 Thlr. 15 Ngr.

Brahms, Johs., Op. 34. **Quintett** für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. 5 Thlr.

Egghard, Jul., Op. 82. **Sonate** p. Piano et Violoncell. 2 Thlr. — Arrangement pour Piano et Violon par E. Röntgen. 2 Thlr.

Gernsheim, Fr., Op. 4. **Sonate** f. Pfte. u. Violine. 1 Thlr. 15 Ngr.

Hermann, Fr., Op. 15. **Sechs Stücke** für Viola oder Violine oder Violoncell und Pianoforte. Heft 1. à 1 Thlr. Heft 2. à 25 Ngr.

Kalliwoda, J. W., Op. 240. **Air varié** pour le Violon avec Accompagnement de Piano. 25 Ngr.

Kücken, Fr., Op. 70. **Am Chiemsee.** Drei Tonbilder für Violoncell (Violine oder Clarinette) und Pianoforte à 1 Thlr. 15 Ngr. Nr. 1. Sommerabend. 15 Ngr. Nr. 2. Auf dem Wasser. 17½ Ngr. Nr. 3. Kirmes. 22½ Ngr.

—— Op. 76. **Grosses Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. 1 Thlr. 15 Ngr.

Marschner, Heinr., Lieder und Gesänge für eine Singstimme, für Violoncell und Pianoforte übertragen vom Componisten. Heft 1—3 à 1 Thlr. 5 Ngr.

Naumann, Ernst, Op. 4. **Drei Fantasiestücke** für Violoncell oder Viola und Pianoforte. 1 Thlr.

—— Op. 5. **Drei Fantasiestücke** für Viola oder Violine u. Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.

Raff, Joach., Op. 86. **Zwei Fantasiestücke** für Pianoforte und Violoncell. Nr. 1. Begegnung. Nr. 2. Erinnerung. à 25 Ngr.

—— Op. 112. **Zweites grosses Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. 4 Thlr.

Reiter, Ernst, Op. 11. **Sonate** (A-dur) für Pianoforte u. Violine. 2 Thlr. 15 Ngr.

Schauseil, Wilh., Drei Fantasiestücke für Pianoforte u. Violine. 27½ Ngr.

Taubert, Wilh., Op. 150. **Sonate** für Pianoforte und Violoncell oder Violine. à 2 Thlr. 15 Ngr.

Terschak, Ad., Op. 51. **Concertstück** für die Flöte mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 15 Ngr.

---

[116] Soeben erschien im Verlage des Unterzeichneten:

Compositionen für die Orgel

aus dem 16., 17., 18. Jahrhundert

zum Gebrauch beim Gottesdienst, gesammelt und herausgegeben von

FRANZ COMMER.

Cah. 1. 22½ Ngr. Cah. 2. 12½ Ngr. Cah. 3. 15 Ngr. Cah. 4. 15 Ngr. Cah. 5 und 6 erscheinen demnächst.

D. H. Geissler in Leipzig.

Zwei- u. dreistimmige Lieder

[117]

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Beez, Ed., Op. 1. **Venite adoramus!** (Kommt, lasst uns anbeten.) Vier Motetten zum allerheiligsten Sakramente für zwei und drei weibliche Stimmen mit Begleitung von Orgel oder Harmonium oder Pianoforte. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 7½ Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Greith, Jos., Zwölf dreistimmige Lieder für 2 Soprane und Alt, vorherrschend religiösen Inhalts für die oberen Classen der Knaben- und Mädchenschulen, wie auch anderer Singvereine als Vorbildung für den höheren Chorgesang. netto 4 Ngr.

—— **Achtzehn dreistimmige Lieder** für 2 Soprane und Alt, vorherrschend religiösen Inhalts (worunter sechs Marienlieder) für die oberen Classen der Knaben- und Mädchenschulen, wie auch anderer Singvereine als Vorbildung für den höheren Chorgesang. netto 6 Ngr.

Hiller, Ferd., Op. 94. **Acht Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung. Heft 1. 2. Part. u. Stim. à 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Hol, Rich., Op. 26. **Drei Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. Part. u. Stim. 1 Thlr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

Holstein, Frz. v., Op. 15. **Vierzehn Lieder** für zwei weibliche Stimmen. (Im Freien zu singen.) Heft 1. 2 à 10 Ngr.

Horn, Aug., Op. 10. **Drei zweistimmige Lieder** mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

Marschner, Heinr., Op. 188. **Fünf Gesänge** für drei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1. 2. Partitur und Stimmen à 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen einzeln à 3 Ngr.

Ortner, Ant., Op. 12. **Drei geistliche Gesänge** für drei weibliche oder drei Männerstimmen mit willkührlicher Begleitung von Orgel oder Physharmonika oder Pianoforte. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Röhr, L., Op. 13. **Acht dreistimmige Lieder** für zwei Soprane und eine Alt-Stimme oder zwei Tenor- und eine Bass-Stimme. Part. u. Stim. 1 Thlr. Stim. einzeln à 7½ Ngr.

Scholz, Bernh., Op. 11. **Sechs zweistimmige Lieder** mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Schumann, Rob., Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyclus von Gesängen aus dem Spanischen von E. Geibel für eine oder mehrere Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. 2 Thlr.
Nr. 4. Duett: »Bedeckt mich mit Blumen« für Sopran und Alt.
Nr. 8. Duett: »Blaue Augen hat das Mädchen« für Tenor u. Bass.

---

[118] Demnächst erscheint im Verlage des Unterzeichneten mit alleinigem Eigenthumsrecht für alle Länder:

Scherzo

und

Presto passionato

für das Pianoforte

componirt von

Rob. Schumann.

Nr. 12 und 13 der nachgelassenen Werke.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 8. August 1866. **Nr. 32.** I. Jahrgang.

Aeltere Tonwerke in ersten oder neuen Ausgaben.

IV.

Requiem von Nicolo Jomelli.

(Bearbeitet von Jul. Stern. Peters'sche Ausgabe. Preis der Partitur $22\frac{1}{2}$ Ngr.)

Wenn es wahr wäre, was vielfach behauptet wird, dass die Kirchenmusik von jedem Zeitstile und jedem Zeitgeschmacke unbedingt abhängig, dass also später dieser Zeitgeschmack unter allen Umständen dem Componisten bei seiner Beurtheilung zu gute zu halten sei; wenn ferner die Talentfrage nicht in Betracht käme, bei welcher es sich doch erst zeigt, ob der Componist, über den Geschmack seiner Zeit hinausgreifend, im Stande gewesen, etwas allgemein Gültiges, die Wahrheit aller Zeiten in sich Enthaltendes zum Ausdruck zu bringen, — wenn obige Voraussetzungen oder Annahmen ohne Weiteres als wahr hinzunehmen wären, so müsste Jomelli zu den grossen Meistern, sein vorliegendes Requiem zu den unsterblichen Werken gerechnet werden; denn er bewegt sich vollkommen consequent in dem Stile seiner Zeit und seines engeren Vaterlandes. Dagegen sträubt sich aber unser musikalisches Empfinden, unser Begriff von historischer Wahrheit und kirchlicher Musik derart, dass wir im Gegentheil die Gefährlichkeit obiger Principien für die Kritik recht lebhaft und deutlich zu ersehen glauben und nicht umhin können, die Aufmerksamkeit unserer Leser auf jenes Requiem in dem Sinne zu lenken, dass sie darin ein ziemlich eclatantes Beispiel jenes falschen Kirchenstils ersehen werden, der eine vorgeschrittene Zeit nicht mehr zu befriedigen vermag. Die Raritäten- und Antiquitätenlust einiger Musiker unserer Zeit, denen Alles als bedeutend gilt, was alt ist, während gleichzeitig das schöne Neue oft genug mit Stumpfsinn und Geringschätzung von ihnen aufgenommen und behandelt wird, geht wirklich manchmal zu weit. Unsere »Gelehrten«, namentlich aber die Buchmacher, greifen in ihrer Verlegenheit um neue Stoffe irgend einen der tausend Namen heraus, die in Gerber oder sonstwo verzeichnet stehen, über deren Werke die Zeit aber längst zur Tagesordnung übergegangen ist; sie thun dies nicht um — was ganz in Ordnung wäre — die darauf verwendeten Forschungen zur Herstellung historischen Zusammenhangs zu benutzen, sondern um vergessene Grössen mit einem neuen künstlichen Lichte zu umgeben, das aber freilich nicht länger anhält, als der Apparat des freigebigen Lichtspenders seine Schuldigkeit thut. Gott bewahre uns doch davor, dass alle Todten wieder lebendig werden — haben die Lebendigen doch genug zu thun, um ihr Recht auf die Gegenwart zur Geltung zu bringen. Wozu neuerdings alle schwachen und schwächsten Producte von Capellmeistern, Musikdirectoren, Cantoren etc., die in früherer Zeit etwas gegolten haben, wieder ans Tageslicht ziehen?

Wir möchten nicht gern missverstanden sein und zu der Annahme verleiten, als schätzten wir das Alte gering. Allein wir sind der Meinung, dass die Erhaltung, resp. Wiederherstellung und Erneuerung älterer Werke sich auf jene Meister und ihre Productionen beschränken müsse, die nicht blos historisch interessant sind, sondern noch heute ein allgemeineres Kunstinteresse erwecken und sich erhalten können; also nicht die Vertreter der jeweiligen Verfallsepochen, sondern die der Höhepunkte.

Dass die katholische Kirchenmusik nach Palestrina abwärts gehen musste, sobald sie auf den von Durante, Pergolese, Leo, Jomelli, Caldara u. A. eingeschlagenen weltlichen Wegen blieb, ist klar. Die italienische Oper nahm bereits alle Aufmerksamkeit in Anspruch, die ganze Musik wurde von ihr beeinflusst, das Sologesangwesen, die Castraten u. s. w. kamen auf; schöne Stimmen zu hören, dieselben nach allen Richtungen bewundern zu können, bald im Mezza-Voce und einem die Sinne gefangen nehmenden Portamento, bald in Passagen, Trillern, Sprüngen — darauf ging die Neigung und das Verlangen jener italienischen Periode aus, und es mussten alle daraus entspringenden Manieren in die Kirche übergehen, da es keine Macht gab, die das zu verhindern im Stande gewesen wäre. Das Sologesangwesen schleppte auch das Orchester mit in die Kirche, und nun wollte auch

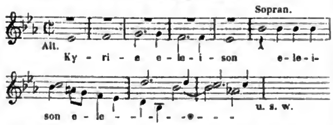
bald jeder Instrumentalist seine »dankbare« Partie haben. Ein Genie wie das S. Bach's, das alle diese neuen Mittel im Dienste der kirchlichen Idee zu verwenden gewusst hätte, erschien in Italien nicht; die reinste Aeusserlichkeit wurde herrschend und so allmälig jener Zustand herbeigeführt, der jetzt in der italienischen Kirche zum Entsetzen der »Barbaren« stabil ist. In Deutschland konnte es trotz S. Bach auch nicht viel besser werden, so lange die Fürsten, in ihrer Urtheilsunfähigkeit über musikalische Kunst, Italiener oder italienisch gebildete Deutsche an alle Höfe riefen und die besseren wirklich deutschen Bestrebungen entweder nicht begünstigten oder gar unterdrückten. So kamen diese Hasse, Graun, Naumann, Salieri und viele Andere, die für uns jetzt nur den Zopfstil repräsentiren, zur Geltung! Auch Mozart, Haydn und die andern Wiener Componisten konnten davon nicht ganz unberührt bleiben: die ächten Muster waren verloren gegangen, die falschen beherrschten die Zeit.

Unser Jomelli nun, der um 1774 starb, war bereits ziemlich vergessen, bis eifrige Sammler alter Kirchenmusik das »*Lux aeterna*« des vorliegenden Requiems und einige anderer Stücke neuerdings veröffentlichten; dass dieses *Lux aeterna* mehr sei als ein dankbares Chorstück über die Esdur-Scala, dass darin irgend ein besonderer Gehalt, ja auch nur ein reiner und edler Geschmack enthalten sei, wird uns Niemand zu beweisen vermögen. Und doch ist dieses *Lux aeterna* noch das beste Stück des Requiems, und der Herausgeber jener erwähnten Sammlung hat in der That mehr Geschmack bewiesen, indem er blos ein Fragment mittheilte, als der neuere, der das Ganze gab.

Wie die ganze Schule, der das Requiem angehört, so besteht auch hier der ganze Unterschied von der Opernmusik einmal in der häufigeren Anwendung der Molltonart, deren weichlicher Charakter sich in den vielen kleinen Secunden ausprägt, dann im Chorsatz (da in den Opern die Arie dominirte), endlich in einer gewissen Contrapunktik, die sich aber zum wahren Contrapunkt, z. B. dem Palestrina's oder S. Bach's, ungefähr so verhält, wie das Kirchenlatein zum Latein eines Cicero oder Horaz. Der alte Geist ist gewichen; die eigentliche gesangsmässige Polyphonie hat Figuren Platz machen müssen, die man von den Instrumenten hergeholt hat; der alte *Cantus firmus* ist zusammengeschwunden und sind ganz gewöhnliche Intervalle und trockene Tonleitern an seine Stelle getreten; die weichlichen Vorhalte und andere Schnörkel nehmen besonders im Sologesang überhand; im Orchester fangen die Marschrhythmen an sich auf bedenkliche Weise einzubürgern; die weichliche Chromatik tritt an die Stelle der würdevollen, markigen Diatonik; das Cadenzen-Unwesen stört den grossartigen Verlauf der Sätze und giebt dem Ganzen einen zerstückelten Charakter, es ist, als müsste sich die Musik alle Augenblicke setzen, um ein wenig auszuruhen — lauter Kennzeichen eines eingetretenen Verfalls, einer nicht mehr zu verbergenden Schwäche.

Wir könnten es einfach bei der obigen Charakteristik bewenden und es dem Leser überlassen, sich zu überzeugen, ob in dem vorliegenden Werke sich die Sache wirklich so verhält wir wir sagten. Doch um derentwillen, die dazu nicht in der Lage sind, wollen wir auf einige Sätze des Requiems etwas näher eingehen.
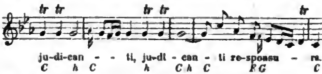
Das erste Stück »*Requiem aeternam dona eis Domine*« steht in Es-dur. Der Chor singt diese Worte rein accordisch; weder Harmonie noch Melodie haben irgend etwas Besonderes, Ausdrucksvolles oder Tiefes an sich. In »*et lux*« u. s. w. machen sich zwei Solostimmen in 3 Takten bemerklich, worauf der Chor wieder in ganz gewöhnlichen Accorden fortsetzt und schliesst. — Nr. 2 »*Kyrie*« Es-dur ⁴/₄ nimmt ein gelehrtes Ansehen an. Fuge und Contrapunkt, später Engführungen machen sich bemerklich; aber es ist alles sehr trockene Schularbeit, wie man schon aus den Motiven ersehen kann, die theils nichtssagend, theils violinartig zopfig genannt werden müssen:



Als Mittelsatz (»*Christe*« C-moll ³/₄) treten Solostimmen in Terzen-Gesang auf, vom Chor beantwortet. Keine irgend bedeutsame reiche Melodie, keine tiefsinnige Harmonie, alles sehr gewöhnlich. — Nr. 3 »*Dies irae*« — Es-dur ⁴/₄ *Maestoso* — zerstückelt den Text unter Chor- und Solophrasen ohne allen innerlichen Ausdruck:

4stimmig Di-es i-rae *Soli.* di - es il - - la
Es B Es As Es — *d Es* u. s. w.

Von »*Quantus tremor*« an folgt Sologesang mit vielen Verzierungen und kindischen Malereien, die nur die Oberfläche berühren, so z. B. wenn das »*quando judex*« mit Octavsprüngen des Tenorsolo oder das »*per sepulchra*« mit tiefen Basstönen des Solobasses ausgedrückt wird, während die Harmonie und sonstigen Mittel so gewöhnlich und gleichgültig wie möglich bleiben, höchstens das Orchester ein wenig Seufzer oder gebieterisches Wesen (Marschrhythmen) u. dgl. bringt. Bei »*judicandi*« geht die Geschmacklosigkeit bis zu folgender Figur des Altsolo:

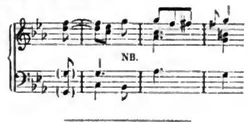


Das ganze »*Salva me*« bewegt sich in süsslichen Solos. Bei »*Confutatis maledictis*« sieht man wohl, dass der Componist sich vorgesetzt hat, etwas recht Fürchterliches zu

machen; der Chor tritt plötzlich *forte* und in C-moll zwischen den Sologesang; aber sehr nachhaltig wird der Schrecken nicht sein, den er den Gläubigen bereitet, denn Tonica und beide Dominanten, hernach ein Gang durch den Quintenzirkel, das ist Alles, was ihm eingefallen; kein Uebergang, keine Melodie, nur ein Bischen Rhythmus und etwas Orchestergetöse machen sich bemerklich.

Es mag mit dem Obigen genug sein, und wir wollen blos noch erwähnen, dass im *Agnus Dei* ein recht hässlicher Uebergang zweimal vorkommt, den wir nicht verwinden können, einmal von Es-moll nach F-moll, dann von F-moll nach G-moll. Bei der sonstigen Modulationsarmuth Jomelli's nimmt sich dergleichen besonders auffällig aus.

Es befinden sich in dieser Ausgabe einige recht schlimme Druckfehler. Dass der Clavierauszug mit besonderer Sorgfalt gearbeitet sei, kann man auch nicht sagen. Ob folgende Stelle dem Bearbeiter oder dem Corrector oder dem Componisten zur Last fällt, müssen wir augenblicklich dahin gestellt sein lassen:
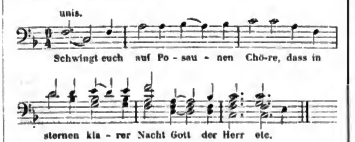


Recensionen.

Compositionen für Männerchor und Orchester.

F. Gernsheim, Wächterlied (aus Scheffel's Frau Aventiure). Op. 7. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur 25 Ngr.

E. K. Von den neuesten Gesangstücken namentlich des Männerchors ist keines, das uns so ernstlich angemuthet hätte in seiner natürlichen und geistigen Formation: frische geborne Melodien, die rund heraus sagen, was sie wollen, gesunde Modulation, die auch in den entlegenen Seitengängen Verstand und Besonnenheit bewahrt, wohl erwogene rhythmische Wirkung — diese Gaben sind es, die den dem Referenten bisher unbekannten Autor vor vielen Zeitgenossen auszeichnen.



Dieses Thema voll milder männlicher Kraft zeigt den Grundgedanken des Ganzen, welcher die feierlich freudige Stimmung ohne Umschweife und Räthselkram feststellt und sicherlich der unbefangenen Empfindung wie dem besonnenen Künstler zu Herzen gehen wird. Es ist eigene Melodie, Fülle und Bildsamkeit darin, die sich danach in Glieder auslegt und bei dem bewegteren Mittelsatze doch nicht aus der Bahn schweift. Die wohlgewählte Tonart, an Höhe, Umfang und Farbe dem Männerklange schön entsprechend, nimmt das Uebergewicht ein, indem von den 98 Takten des Ganzen 33 den Anfangssatz (Vers), 35 den Schlusssatz ausmachen, zusammen = 68 : 98 = 4 : 6, so dass 33 : 98 = ²/₆ den beweglichen Seitengängen zugehören, letztere einmal in D-dur verweilend, in Des As Ges durchgehend. Dieses naturgemässe Modulationsverhältniss, wie es nach Mozart selten gefunden wird, giebt dem Ganzen edles Ebenmaass des Beweglichen und Festen, mit richtigem Uebergewicht des Festen. Es ist im wahren Sinne volksthümlich, wenn gleich mit concerthaftem Orchester geschmückt; doch wäre eine Reduction auf reines Vocalmaass nicht unmöglich, wenn der Autor, gelinde Aenderung wagend, es umwandeln wollte zum ganzen Volkslied, das aller Orten über Wald und Flur klänge.

Als bedeutende Einzelheiten heben wir heraus: 1) den schönen alterthümlichen Rhythmuswechsel:

in Stimmen und Instrumenten S. 2, 2—3, 2 und öfter; 2) den wirksamen Eintritt des grösseren Taktes $\frac{2}{4}$ S. 13 — denn so würden wir lieber und deutlicher schreiben als $\frac{2}{4}$ | $\frac{2}{4}$ wie der Verfasser thut; 3) den heiterglänzenden Aufschwung in D-dur S. 14, zwanglos herbeigeführt, wenn man nicht Anstoss nimmt an dem etwas harten Fortschritt S. 12, 3—13, 1:

G Fis E —

Ueberhaupt wäre in diesem Wendepunkt S. 12—14 eine grössere Breite, vielleicht mit Ausdehnung um 1—2 Takte, für harmonisches und declamatorisches Verständniss erwünscht. — Gleich darauf aber wird die Rückkehr zum Fundament, obwohl kühn genug von *D* durch G-moll *Es B* $\frac{7}{2}$ *Des* modulirt, doch rhythmisch klar ausgeführt, so dass das Ungewöhnliche vollkommen verständlich bleibt. 4) Die Instrumente sind sehr gut verwandt, der Gegensatz der Geiger und Bläser sinngemäss bald in Responsorien, bald im Zusammenklang erscheinend, und nirgend so, dass die Stimmen verdunkelt würden, es sei denn bei allzuschwacher Vocalbesetzung: denn weniger als 32 Männer würden doch nicht die 11 Bläser sammt vollem Geigenquartett beherrschen. 5) Der Gebrauch der Pauken, dieses wunderbaren Rhythmuspfeilers, dessen Grösse von den Kleinmeistern so oft missverstanden, zum Spektakelmachen missbraucht wird — ist hier durchaus angemessen zu Erhöhung der Wendepunkte eingeführt. Nur einmal,

S. 16, 3 scheinen sie uns weniger nothwendig, vielleicht verfrüht um 3—4 Takte; doch mag das subjectiv und bestreitbar sein — so auch das Umgekehrte, dass wir das Paukentremolo am Schlusse ununterbrochen wünschten, obwohl auch die 2 Takte Unterbrechung während des reinen Vocal-Accords S. 27 ihre Wirkung thun.

Wegen des Gedichts bemerken wir, dass es, wie das grössere Werk, dem es entnommen, zwar sittlichen Ernst und edle Gedanken gut ausgesprochen enthält, aber von der beabsichtigten mittelalterlichen Sprach- und Denkweise wenig darin zu spüren ist. — Dem Tonsetzer aber werden viele aufmerksame Hörer mit uns zurufen: »Wir wollen dich weiter hören!«

Musikfest in Hamburg. *)

(Schluss.)

Dritter Tag, Freitag, den 1. Juni, im Sagebiel'schen Saale.

Neben dem Zweiten Theil aus Paradies und Peri von Robert Schumann, dem Halleluja aus dem Messias und den Ouvertüren zum Freischütz von C. M. v. Weber und zur Schönen Melusine von Mendelssohn-Bartholdy, enthielt dieser Concertabend nur Solovorträge; und zwar der Frau Jenny Lind-Goldschmidt, des Fräul. Caroline Bettelheim, der Herren Joachim und Stägemann, sowie (nur in Paradies und Peri mitwirkend) des Fräul. Rosa Mandl und der Herren Dr. Gunz und Julius Stockhausen. — Die Orchester- und Ensemblestücke standen unter Leitung des Hrn. Otto Goldschmidt.

Dass der heutige Abend die Theilnahme der Zuhörer nicht nur gespannt zu erhalten, sondern periodisch sogar zu hochsteigendem Enthusiasmus anzuregen vermochte, ist sehr natürlich, sowohl bei dem Interesse, welches manche gut gewählte und darunter einige weniger bekannte Stücke an sich einflössen mussten, als auch bei der Vortrefflichkeit, mit welcher verschiedene derselben gegeben wurden. Unter die weniger bekannten Stücke wird die Freischütz-Ouvertüre nun zwar schwerlich von Jemand gerechnet worden sein, es müssten denn etwa Eingeborene aus Mittel-Afrika unter den Gästen sich befunden haben; dass sie aber eins von den Werken ist, welche, tausendmal gehört, doch immer von Neuem eine durchschlagende Wirkung äussern, bewies die Dacapo-Forderung, von der das Publicum — zugleich nicht minder in Anerkennung der (bis auf einen voreiligen Trompeteneinsatz und eine Unfeinheit in den Hörnern) beide Male tadellosen und schwunghaften Ausführung — durch alles Zaudern des Hrn. Goldschmidt sich nicht abbringen liess.

Die Hauptnummer der Ausdehnung nach bildete der Abschnitt aus Paradies und Peri. In vielen Stücken ist das Werk unstreitig dem Schönsten, was Schumann überhaupt geschaffen hat, beizuzählen. Schon die Wahl des seiner ganzen Empfindungsrichtung so durchaus entsprechenden Textes hat Schumann glücklich getroffen; das in orientalisch märchenhaftem Glanze schimmernde Gewand der Dichtung umhüllt eine tiefe und schöne Idee, welche, in Verbindung mit den Reizen des Fremdartigen der ganzen Hergänge und Scenerie, ihm reiche Anregung bot zur Entfaltung seiner eigenthümlichsten musikalischen Eigenschaften. Die zarte ätherische Lichtgestalt der Peri rückte er, ohne sie ihres fremdartigen Zaubers zu entkleiden, uns doch menschlich nahe, indem er ihre Theilnahme am Handeln und Leiden der Menschen, sowie ihre Sehnsucht nach dem höchsten Ziele von den wärmsten menschlichen Gefühlen durchglüht erscheinen lässt. Schwimmen allerdings auch einzelne Theile des Werkes ohne feste Formen in einander, sind manche Partien auch nicht frei von Künstlichem und Gesuchtem, so ist doch eine Fülle schönen Gesanges und eigenartiger Tongedanken darin niedergelegt. Insbesondere der zweite Theil enthält auch manche interessante und charakteristische Orchestermalereien, welche in der heutigen Aufführung allerdings gar nicht zur Geltung kamen; das Orchester kämpfte noch zu merklich mit dem Material, konnte daher die Poesie des Inhaltes bei weitem nicht zu freier Erscheinung bringen. Die Farben waren weder fein gemischt noch wirksam vertheilt, sondern überall und ohne Rücksicht auf Schattirung zu stark aufgetragen. Namentlich die Hörner imponirten an einzelnen Stellen durch die Freimüthigkeit ihrer keineswegs immer unfehlbaren Kundgebungen. Auch die Chöre thaten sich nicht besonders glänzend hervor. — — —

Die Partie der Peri macht zwar eigentlich ein in vollster Jugendfrische stehendes Organ zur Bedingung, allein mehr Genuss als ein solches nur irgend hätte bereiten können, gewährte die Feinheit in Auffassung und Wiedergabe, welche Frau Goldschmidt ihr zu Theil werden liess. Sie durchdrang ihre Melodien mit schöner Innigkeit und umgab sie mit einem zarten Hauch von Romantik. In ähnlicher Weise auf der Höhe seiner Aufgabe stand unter den übrigen Solisten allein Hr. Stockhausen, der zwar nur wenige Worte (den Jüngling) zu singen hatte, aber in ihnen an Charakteristik und Ausdruck mehr und Bezeichnenderes gab, als so mancher Sänger in einer dreimal so grossen Partie, z. B. als Hr. Dr. Gunz in der seinigen. Zwar wird man ihm gerne zugestehen, dass sein Vortrag heute gemässigter blieb und von jenem unfeinen opernhaften Uebertreiben, welches im Messias so unangenehm berührte, mehr sich frei zu halten strebte, in der ganzen Tongebung mehr Sorgfalt verrieth, überhaupt für das Ohr einen bessern Gesammteindruck hervorbrachte. Aber ungeachtet der Ton und Ausdruck, den die Strophen des erzählenden Solo fordern, nicht lange gesucht zu werden brauchen, sondern vielmehr in Worten und Melodie so oben aufliegen, dass man nur die Hand danach auszustrecken nöthig hat, schien Hrn. Dr. Gunz die Sache doch nicht der Mühe werth, er bewahrte sich einen hohen Grad von Indifferentismus und sang seine Partie ganz ausdruckslos. Denn dass man etwa das Wort »Pest« in Ton und Miene plötzlich ernst werdend hervorbringt, ist doch ein gar zu äusserlich Ding, wenn man in der ganzen voraufgehenden Schilderung nichts gethan hat, um die in der Musik gewiss deutlich genug gezeichnete Stimmung und Situation auch im Gesange sich abspiegeln zu lassen. Selbst der Beschreibung des Herannahens und der liebeerfüllten opfermuthigen That der Jungfrau (»Doch sieh, wer naht dort leise schleichend«) schien Hr. Dr. Gunz keine tiefere Theilnahme abgewinnen zu können, er blieb gleichgültig und liess den Zuhörer in derselben Stimmung, und man muss Frl. Mandl zuerkennen, dass sie in dem Gesange der Jungfrau »O lass mich von der Luft durchdringen« wenigstens bezüglich des Ausdrucks weit mehr Streben nach Wärme und Wahrheit verrathen hat. Frl. Bettelheim gab in einzelnen Stücken des erzählenden Solo und der kleinen Partie des Engels, ausser ihrer schönen Stimme auch nichts Hervorragendes oder Neues, worüber noch etwas Besonderes zu bemerken wäre. Das schöne Quartett »Denn in der Thrän' ist Zaubermacht« wurde vortrefflich ausgeführt und fiel selbst in der vom Publicum lebhaft begehrten Wiederholung in der Wirkung nicht ab, während sonst ein Dacapo in der Regel den ersten Eindruck nicht mehr erreicht, folglich schwächt.

*) Von A. v. Dommer, aus dem »Hamburger Correspondent«.

Der Glanzpunkt des Abends war die Arie *L'amero sarò costante* mit obligater Violine aus *Il rè pastore* von Mozart, von Frau Goldschmidt und Hrn. Joachim ausgeführt. Mit der Partie in der Cäcilienode bildete der Vortrag dieser Arie die Krone von Frau Goldschmidt's Kunstleistungen. Die Verbindung des Schönen mit dem Bedeutenden, die freie Handhabung und Gediegenheit der virtuosen Mittel, eine hohe Entwickelung und Eindringlichkeit des Kunstverständnisses, dem kein noch so feiner Zug entgeht, sind Eigenschaften, welche Frau Goldschmidt in seltenem Grade in sich vereinigt, wie sie auch in der Arie aus dem *Rè pastore* bewies. Die Lebhaftigkeit ihrer Kunstempfindung erschien darin so frisch, dass sie auch dem Organe rückwirkend sich mittheilte und es fast seine frühere Zauberkraft auf die Zuhörer üben liess. Allerdings verstand auch Mozart auf eine seither nicht wieder erreichte Art für Gesang zu schreiben, und auch das Duettiren der Geige mit der Singstimme in jener Arie ergiebt sehr angenehme Wirkungen, namentlich wenn die Begleitung des Soloinstrumentes dem Gesange in so decenter Weise sich anschmiegt und unterordnet, ihm nur als Folie dienen, nicht aber um die Priorität mit ihm ringen will. Niemanden konnte es entgehen, mit welch' sorgfältiger Beobachtung Hr. Joachim allen Wendungen und Modulationen des Vortrages der Frau Goldschmidt, ihren Figuren, ihrem wundervollen Triller etc. sich anschloss und ihr überall freie Bahn liess — eine künstlerische Bescheidenheit, welche kaum weniger Anerkennung verdient, als Hrn. Joachim's Geschick im Accompagniren. Diese Nummer gewährte in der That einen ausserordentlichen Genuss.

Auch im Viotti'schen Concert, sowie in der Sarabande und Bourrée mit Doublos von Seb. Bach bestätigte Hr. Joachim seine allseitig anerkannte Meisterschaft, an welcher sich zu erfreuen unser Musikpublicum im Laufe dieses Winters bereits mehrfache Gelegenheit hatte. Ein besonderes Verdienst erwirbt er sich durch seinen vollendeten Vortrag Bach'scher Stücke, denn er steht zu diesem Meister in wirklich innerer Beziehung, er begreift ihn nicht allein der Form, sondern auch dem Geiste nach und ist unter den ausübenden Künstlern gewiss einer der vornehmsten seiner berufenen Vertreter. Sein Spiel Bach's vereinigt, je nach Maassgabe des Charakters dieses oder jenes Tonstückes, Gravität und Kraft mit Gefühl, Zartheit und jener würdevollen Anmuth und Zierlichkeit, welche ein so reizender Charakterismus mancher Bach'schen Stücke ist — bleibt dabei aber immer einfach und auf die Wesenheit des Stiles gerichtet, ohne Nebensächliches zur Hauptsache zu machen oder einzelne der Zeit angehörige Stileigenheiten zu Effecten auszubeuten, wie manche Virtuosen, welche sich einbilden, Bach's Geist schon erfasst zu haben, sobald sie nur in seine Perrücke greifen. Ebenso entfernt wie solche äusserliche Effectspielerei liegt Hrn. Joachim auch jene etüdenhafte Nüchternheit, zu welcher wieder Andere, denen Classicität und Trockenheit für gleich viel gilt, den Meister Bach gerne herunterzubringen und ihrem Verständniss anzumessen pflegen. Was er bietet, ist nicht mühselig anempfunden und herausreflectirt, sondern stets Gabe des durch unzweifelhaft grosse Studien getragenen und zu allseitiger Freiheit gelangten künstlerischen Genies.

Eine Zierde des Programms, namentlich durch grossen edlen Gesang, war auch eine Arie *»Ah! rendimi quel core«* aus der Oper Mitrane (1686) von Francesco Rossi, einem venetianischen Geistlichen und angesehenen Operncomponisten zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Frl. Bettelheim trug sie vor, und es ist nicht zu bestreiten, dass ihre herrliche Stimme in den ernsten, gehaltenen Tönen dieser Arie zu fast noch grösserer Geltung gelangte, als in allen bisher von ihr gehörten Stücken. Dass aber der ihr gespendete reichliche Beifall eben nur ihren Naturgaben und nicht ihrer Künstlerschaft gegolten haben kann, wird Frl. Bettelheim hoffentlich selbst eingesehen haben. Möge sie doch in jenen Kundgebungen von Wohlgefallen, wie nicht minder in dem hier ausgesprochenen Tadel, auch zugleich eine Aufforderung und Aufmunterung zum ernsten Streben erblicken, sowie den aufrichtigen Wunsch, ihre schönen Anlagen, bevor die Frische schwindet, durch kunstmässige Studien entfaltet, und den Beifall, den heute nur ihre Begabung empfing, auch der Künstlerin gespendet zu sehen.

Hr. Stägemann, den wir bereits in der 9. Symphonie von vortheilhafter Seite kennen gelernt, trug Recitativ und Arie des Telasco *»Où courrez-vous peuple de traîtres«* aus Ferdinand Cortez von Spontini vor, ferner zwei Lieder: »An die Leyer« von Schubert und »Wanderlied« von Schumann. Seines kräftigen, durch alle Lagen sehr gleichmässig entwickelten, dabei wohllautenden Organes ist schon gestern gedacht worden. So kernig nun seine Stimme, so ernst und bei lebhaftem Ausdruck frei von aller Künstlichkeit und Uebertreibung war auch heute sein Vortrag. Sein Gesang hinterliess einen zwar nicht äusserlich glänzenden und bestechenden, wohl aber durch Ernst und Solidität wohlthuenden Eindruck.

Die Ouvertüre zur Schönen Melusine von Mendelssohn, welche den zweiten Theil des Concerts einleitete, hätte füglich durch ein anderes Werk ersetzt werden können. An sich nicht bedeutend genug, fiel sie, wiewohl recht gut ausgeführt, ziemlich ab. Sollte Mendelssohn auf dem Programm vertreten sein, wogegen Niemand etwas einwenden wird, so wäre doch die Ouvertüre zu den Hebriden oder zum Sommernachtstraum besser geeignet gewesen. Letztere ist zwar vor Kurzem gehört worden, doch hätte sie mit dem verstärkten Quartett immerhin eine neue schöne Wirkung hervorgebracht.

Den Schluss der Concerte, wie schon so manches musikalischen Festes, machten die grossen und feierlichen Klänge des Halleluja aus dem Messias — vortrefflich geeignet, dem ganzen Hergange einen würdigen Abschluss zu geben. Es wurde schwunghaft und mit Begeisterung ausgeführt. — Hr. Goldschmidt hat sich, wie neulich im Messias, so auch heute als tüchtiger Dirigent gezeigt, der die ihm selbst eigene Sicherheit und Bestimmtheit auch auf die Mitwirkenden zu übertragen weiss. Die erwähnten vorgekommenen Unebenheiten sind selbstverständlich nicht ihm zur Last zu legen.

Ueberblickt man die Hergänge dieser Tage noch einmal, so ergiebt sich als Gesammtresultat entschiedene Befriedigung in den wesentlichsten Punkten. Die Auswahl der Werke war durchgängig vortrefflich, und die Ausführung, wenn sie auch hie und da Ausstellungen zuliess, bot doch wieder in anderen Partien sehr reichlichen Ersatz dafür. Es bleibt daher nur noch der beste Dank den Mitwirkenden sowohl als den Unternehmern des Festes auszusprechen.

Musikleben in Stettin.

Ueberblicken wir das Feld der in der hinter uns liegenden Saison gehabten Musikgenüsse und wollen wir nach Qualität und Quantität derselben die Parallele ziehen zwischen der Vergangenheit, der Zeit unseres ersten Berichts vor 3 Jahren, und heute, so wagen wir kaum ein Urtheil zu fällen, inwiefern sich unsere Stadt den Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst angeschlossen und zur Vervollkommnung des musikalischen Geschmacks beigetragen hat. — Trotzdem Stettin die erste See- und Handelsstadt Preussens ist, ist es leider nur zu wahr, dass sie ungeachtet allgemeinen und speciell musikalischen Kunstsinns eines bedeutenden Theils ihrer Bewohner nicht ein einziges Institut aufzuweisen hat, in welchem die Pflege und Verbrei-

fung der Künste angestrebt wird, sie, die dazu berufen ist, den Nachbarstädten des so lange durch Eisenbahnen unberührten Vor- und Hinterpommern die Wege des Fortschrittes vorzuzeichnen. Vor Allem müssen wir unsern Vätern der Stadt das Verschulden dieser Uebelstände zur Last legen, die seither wenig oder gar nichts zur Hebung des Kunstsinnes bei reichlich vorhandenen Mitteln gethan haben. Dann trägt der Charakter unserer Stadt als Festung und die seit Jahren allen Verkehr der Menschen unter sich hemmende Erhebung des Einzugsgeldes, — erst seit dem Anfange dieses Jahres hörte letztere auf —, keineswegs zu deren materieller und geistiger Entwickelung bei, wie der schleswig-holsteinische Krieg mit seinen jetzigen Wirren und dem gefolgten Bruderkriege Handel und Wandel lahm gelegt hat. Alle diese Hindernisse sind seither dazu geeignet gewesen, Stettin nur eine untergeordnete Stelle in der Musikwelt anzuweisen, sowohl bezüglich der Oper als der Instrumentalmusik. Erstere hat sich seither ohne Subvention durch Staat oder Commune, den Bankerott der Unternehmer stets im Gefolge, bis heute hingeschleppt und erst in der abgelaufenen Saison scheint die Direction nicht ohne Nachtheil der Kunst die Balance zwischen Einnahme und Ausgabe gefunden zu haben. Die Hauptzugkraft übte in den letzten Tagen die erstmalige Aufführung der Oper Rienzi von Rich. Wagner mit verstärktem Orchester sorgfältig einstudirt. Schuld oder Verdienst trägt vielleicht weniger die Theater-Direction, die sonst alle gerechten Anforderungen nach den disponiblen Mitteln zu erfüllen suchte, als vielmehr der Dirigent Herr Capellmeister Schöneck, dem wir es als Schüler des Componisten nicht verdacht haben, wenn er die Werke seines Meisters zur Anerkennung zu bringen sucht. Die Ueberzeugung wird sich ihm bei den späteren Aufführungen aber aufgedrängt haben, dass Stettin kein Boden zur Verbreitung Wagner'scher Musik ist, vermöge des gesunden Sinns seiner Bewohner für gute Musik. Die Neugierde des Publicums, welche in dieser Oper Anregung genug erhält, wird nie eine Entscheidung über den Erfolg abgeben. — Ungeachtet dieselbe nach des Componisten eigenem Ausdrucke sich weit unter dem Niveau seiner späteren Werke, »Tannhäuser« und »Lohengrin«, befindet und sich am meisten an die älteren Componisten Weber und Marschner anlehnt, auch einzelne hervorragende Momente besonders in den ersten drei Acten aufzuweisen hat, so wird sie doch nie Gemeingut des Volkes werden. Alle späteren Ausschreitungen in der Harmonieführung, die ewigen chromatischen Läufe durch alle Tonarten, die harmonisch unvorbereitet eintretenden Singstimmen und die lärmende Instrumentation, die in der Oper Tristan und Isolde, von der wir durch Herrn Schöneck's Vermittelung das Vorspiel gehört haben, ihren höchsten Ausdruck finden, ziehen sich in ihren Anfängen durch die ganze Oper. Unter den verschiedenen von uns vernommenen Urtheilen war das am meisten vertreten, dass sie mehr Effect- als Gefühlsmusik und dies letztere nur im gewissen Sinne sei, die den Geist aufrege und momentan gefesselt halte, aber über das Theater hinaus nicht mehr wirke. Unter dem Sängerpersonal zeichneten sich besonders Herr Illenberger als Rienzi, Frau und Herr Burger-Weber und Fräul. Frey vortheilhaft aus, namentlich suchte der Erstere seiner, bedeutende musikalische Durchbildung und grosse Kraftfülle der Stimme fordernden Partie in dramatischer wie gesanglicher Beziehung nach seinem Vermögen gerecht zu werden. — Herr Schöneck ist unbestreitbar tüchtiger Musiker und Dirigent, gegen Einführung Wagner'scher Tendenzen wird unser Publicum aber immer im Interesse des guten Geschmacks Verwahrung einlegen.

Herrn Capellmeister Kosmaly, dem Unternehmer der Symphonie-Concerte, gebührt das Verdienst ausgeharrt zu haben auf seinem, aller materiellen Unterstützung baaren Posten, als die Wogen der Calamität alle Handels- und Gewerbszweige in ihren Strudel zogen. Wir haben es seiner Energie und Opferbereitschaft zu danken, dass unser Publicum die Geistesproducte der besten Meister schätzen und verehren gelernt hat; denn die von hiesigen Militärcapellen veranstalteten Concerte tragen wohl zum Bekanntwerden derselben für die grosse Menge bei und sind deshalb, wenn auch nur einen kleinen Raum im Musikleben ausfüllend, nicht abzuweisen; indessen entziehen sie sich ihrer untergeordneten Ausführung wegen der kritischen Betrachtung. (Schluss folgt.)

Aphorismen über Kunst und Kritik.

(Fortsetzung.)

Im musikalischen Kunstwerke lassen sich objective Elemente von subjectiven unterscheiden. Die objectiven sind das aller Musik Gemeinsame. Die subjectiven sind das Besondere des Individuums oder im weitern Sinne der Nationalität. Wo sich nicht beide Elemente vorhanden und thätig erweisen, hat man kein ächtes Kunstwerk vor sich.

Die historische Kritik macht sich vorzugsweise mit dem Objectiven, die ästhetische Kritik mit dem Subjectiven zu schaffen. Beide begehen nicht selten Ausschreitungen und werden sogar ihrem eigenen Ausgangspunkte untreu, ohne dabei dem gegentheiligen gerecht zu werden: die historische, wenn sie um einzelner Meister willen die Geschichte entstellt und fälscht; die ästhetische, wenn sie das Schöne zu engherzig auffasst und nur das gelten lassen will, was als Ausdruck der Zeitideen im Augenblicke entsteht. In beiden Fällen sind im Kritiker entweder unreine Motive thätig, oder es ist Confusion der Kunstbegriffe vorhanden.

Die Kunst kann »fortschreiten« oder wesentliche Bereicherungen erfahren auf objectivem Wege, oder auf subjectivem, oder auf beiden zugleich. Auf objectivem, wenn sich das vorhandene Ideen-Material in anderen, gemodelten Formen ausprägt, wenn die Formen erweitert oder verengt werden. Auf subjectivem, wenn ein neuer Inhalt, eine neue Persönlichkeit, sich in den gegebenen Formen ausspricht. Nur der im höchsten Sinne g e n i a l e Künstler vermag beides zu vereinigen.

»Neue Formen« haben sich erst als w i r k l i c h e Formen, und als wirklich n e u e Formen zu legitimiren. Es wird mit diesem Schlagwort viel Unwesen getrieben und die Legitimation bleibt oft aus. (Fortsetzung folgt.)

Miscellen.

Autobiographisches von C. Gollmick.

S. Carl Gollmick in Frankfurt (geb. zu Dessau 1796), ausübender und lehrender Musiker, auch ein Stück Componist und musikalischer Schriftsteller, hat zum bescheidenen Gedächtniss seiner Erdentage eine gleich der Spohr'schen recht gemüthlich zu lesende »Autobiographie« erscheinen lassen (Frankfurt a. M., Adelmann 1866). Es sind keine abenteuernden, fahrenden Genietouren durch aller Herren Länder, die uns hier beschrieben werden, wir haben kein neues Virtuosen-Wanderbuch à la Miska Hauser, es ist eben nur die schlichte Lebensgeschichte eines ehrlichen deutschen Musikanten, der als einfacher Gemüthsmensch nicht den »Kerl, der speculirt« zu spielen verstand und es folglich zu nichts Weiterem in der Welt gebracht hat. Indem wir die vielfachen Beiträge zur Geschichte der musikalischen Zustände der alten freien Reichsstadt als weniger sicher und allgemein bemerkenswerth hier zur Seite legen, wollen wir im Folgenden vom eigentlich Autobiographischen Einiges mittheilen:

— — in Folge eines Studenten-Krawalls von Strassburg relegirt, wendet sich Gollmick nach Frankfurt, wo er — »da dieser Nahrungszweig noch nicht so vergriffen war, wie in der jetzigen Epidemie, da auf jeder Seele ein Clavierlehrer lastet« — mit Musikunterricht ein durchgreifendes Glück hatte. Besonders lehrreiche Erfahrungen machte der junge Clavier-Docent mit den lieben jungen Fräuleins,

die nun einmal, wie auch Papa und Mama meinen, einiges hübsche Notenpapier zur fashionablen Gesellschaftstoilette nothwendig haben. Da konnte er als Lehrmeister »von Gottesungnaden« Heiteres erleben, zumal wo er die Unvorsichtigkeit beging, seinen verehrten Eleven etliche kleine Opuscula zu dediciren. Die Angewidmeten wussten es ihm in der Regel recht wenig Dank, indem es der eine als Angriff auf seinen Geldbeutel, der andere als versteckte Liebeserklärung an die Frl. Tochter auffasste etc.

Von einem wohlwollenden Gönner besonders nach letzter Seite hin belehrt, gab denn Gollmick endlich das Dediciren dran und wurde auch sonst so praktisch, dass er nebenbei die Stelle als — Paukist im Frankfurter Orchester annahm. »Es bedurfte allerdings der Ueberredung, den Dienst eines Tympanisten zu übernehmen; als aber Herr Schnyder mir Aufschluss gab über die Poesie der Paukenschlägel und Spohr mir versicherte, der Pauker sei der zweite Director, da erwachte mein Ehrgeiz, und später fand ich, dass sich in der That auch poetische Elemente aus diesen Eselsfellen heraufwirbeln liessen und man selbst mit Humor pauken könne.« Unsere Erfahrung bestätigt die eigenthümliche Erscheinung, dass selbst hochberühmte Universitäts-Professoren, Doctoren und Juristen sich mit grösstem Eifer den Mysterien des nur bei Uneingeweihten gering geachteten Instruments hingaben — und welche wichtige Rolle spielt gerade der Pauker in Griepenkerl's »Die Beethovener«!

(Fortsetzung folgt.)

In dem Essay über Friedrich d. Gr. (»Deutsche Charaktere«, Neue Ausgabe, Leipzig 1866) erwähnt Gust. Kühne eine frappante Aeusserung des Flötenmeisters Quanz über den König: Als man Quanz beglückwünschte, den grossen König in der Musik zu unterrichten, schüttelte er den Kopf und meinte, der König liebe eigentlich gar nicht die Musik, sondern nur die Flöte, und eigentlich auch nicht die Flöte, sondern nur seine Flöte.

Nachrichten.

London. Wie die grossen Concertvereine spielen auch die italienischen Bühnen gemach zum Ende. Von *Covent Garden* ist nur eine zweimalige Aufführung des Fra Diavolo zu registriren, worin Frau Lucca die Zerline gab und Naudin den fröhlichen, galanten Räuber trefflich sang und darstellte; die Hauptfreude aber war Ronconi als Lord, dessen groteskes Spiel die lächerliche Figur der den Continent bereisenden »reichen« Engländer zu allgemeinem Jubel persiflirte. *Her Majesty's* versuchte noch einige letzte Trümpfe. Eine zweimalige Aufführung des Oberon (Tietjens — Rezia, Mongini — Hüon, Bettini — Oberon, Trebelli — Fatime, Santley — Scherasmin) bewies den Engländern auf's Neue, dass der Oper, ähnlich der »unsinnigen« Zauberflöte, zu wenig dramatisches Interesse innewohne; sie habe daher seit ihren 40 Jahren keinen populären Zug gewinnen können. Besonderen Eclat machte sonst der Kraft-Tenor Mongini, der an den berühmten Braham erinnerte, für den die Hüon-Partie ursprünglich geschrieben war. Auch Mozart's Entführung (*The Seraglio*) wurde von dramatischer Seite interesselos, ja trivial befunden, die Musik grossen Theils lieblich, wie sie der junge Meister nur je geschrieben, allein im Stile einer vergangenen Zeit — *rien pour nous*. Tietjens sang die heroische Constanze, der gewandte, »ganz deutsche« Dr. Gunz den so kühnen wie zärtlichen Liebhaber; die anmuthige Sinico war ein vorzügliches Blondchen und Rokitansky erwies sich mit seinem Osmin als einen der mächtigsten Bässe der Gegenwart. In Rossini's *»Semiramide«* mochte Fräul. Tietjens durch Energie der Action und tragisches Feuer an die Pasta erinnern; die Trebelli als Arsaces sang, während sie weit besser agirte, die Musik so gut wie die Alboni; das Ganze machte sich gross und ausdrucksvoll. So nach englischem Urtheil. Die Wiederaufnahme des »Ernani« machte keinen Effect und besonders schien Santley all sein Talent zur Lebendigmachung des insipiden Königs umsonst aufgewandt zu haben. Hier hatte man doch zu viel Handlung, zu wenig Charakter und Musik. — Für den September ist wieder ein Monstre-Musikfest angekündigt, das *Worcester Musical Festival*. Engagirt sind u. A. Frl. Tietjens, Sims Reeves, Santley und Mad. Sainton-Dolby. Die in der Domkirche abzuhaltenden Morgen-Aufführungen für geistliche Musik vertheilen sich auf vier Tage: 1) Händel's Dettinger *Te Deum*, die Schöpfung, Mendelssohn's Anthem *»Hear my prayer«*, »Selection« aus Costa's Naaman. 2) Elias. 3) Spohr's Ouvertüre *»The Last Judgment«*, Beethoven's Messe in C, Auswahl von Händel's »Josua«. 4) Wie stets gebräuchlich: der »Messias«. Die folgenden Aufführungen »weltlicher« Musik sind noch nicht festgesetzt. — Der *Pianiste-Compositeur* Mr. Barnett hat ein Oratorium *»The Raising of Lazarus«* fertig gebracht; dasselbe soll auf dem nächsten Birminghamer Musikfest zur Aufführung kommen. — Zu Margate, dem besonders von London vielbesuchten Badestädtchen an der Themsemündung, ist eine, den schönsten andern ebenbürtige, grosse Concerthalle im Bau vollendet. Dieselbe misst 290' in die Länge bei 80' Breite; dazu kommen Nebenräume von gleicher Breite und 110' Länge.

Berlin. In einer der nächsten Orchester-Concerte zum Besten der Verwundeten und Hinterbliebenen wird unter Andern J. O. Grimm's Suite in Canonform Op. 10 (Verlag von J. Rieter-Biedermann) in einer Besetzung von 150 Mitwirkenden zur Aufführung gelangen.

Auch die Neger haben schon ihre Clavier-Wunderkinder aufzuweisen! Ein solches, Blind Tom seines Namens, soll in Amerika Aufsehen gemacht haben, und kürzlich in England angekommen sein. Offenbar eine gute Acquisition für Ullmann!

In der Cathedrale St. Pierre zu Genf ist eine neue Orgel von Merklin-Schütze aufgestellt worden, welche von der begutachtenden Commission (unter welcher Herr Bischoff in Cöln als Vorsitzender genannt wird) als ein Meisterwerk gerühmt wird. Sie soll das Product einer Verschmelzung des deutschen und französischen Orgelbaues sein.

Demnächst erscheint in Berlin eine Biographie Otto Nicolai's.

Aloys Schmitt ist, 77 Jahre alt, am 25 Juli gestorben.

Viva Verdi! Seit dem Abgange des Triumvirats Rossini-Bellini-Donizetti ist bekanntlich Maestro Verdi der eigentliche Nationalcomponist der Italiener, wobei auch schon sein Name ihnen eine besondere Bedeutung hatte. So lange man Alles geheim thun musste, grüsste man sich mit dem Zurufe: *Viva Verdi!* das sollte aber heissen: *Viva **V**ittore **E**mmanuele **R**e **D**'**I**talia!*

Bibliographie.

Gollmick, Carl, Autobiographie. Nebst einigen Momenten aus der Geschichte des Frankfurter Theaters. Frankfurt a. M., C. Adelmann. 8. 1⅓ Thlr.

Jahn, O., Gesammelte Aufsätze über Musik. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Krüger, Dr. E., System der Musik. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Mühlbrecht, O., Beethoven und seine Werke. Eine biographisch-bibliographische Skizze. Leipzig, Merseburger. gr. 8. 18 Ngr.

Rocke, L., Der Selbstunterricht im Gesange. Eine Abhandlung in 19 Briefen nebst Beispielen. Heidelberg, Bassermann. gr. 8. 12 Ngr.

Zeitungsschau.

B. Die »Neue Berliner Musikzeitung«, welche in jeder Nummer den Inhalt der andern Musikzeitungen kurz mittheilt und in neuester Zeit sogar mit kritischen Bemerkungen begleitet, spricht in Nr. 29 auch über den Artikel »Die Musik auf den Universitäten« (von Prof. Chr. Palmer in Tübingen, Nr. 27 und 28 d. Bl.). Sie gesteht zwar zu, dass derselbe »vieles Richtige, zu Beherzigende, ... in seiner Gesammtheit sehr viel Gutes« enthalte, findet aber darin auch »manchen bedenklichen Rath, dessen Befolgung eben nur eine Beförderung gemüthlicher Musikmacherei zur Folge hätte.« Wir finden dies ächt berlinisch abstract gesprochen. Um eine reine Kunstfrage handelt es sich hier ja gar nicht, sondern um die Stellung der Kunst zu anderweitigen ganz selbständigen und unabänderlichen Verhältnissen, und von solchen Beziehungen durfte denn doch auch in einer wissenschaftlichen Zeitung einmal gesprochen werden. Die »Neue Berliner Musikzeitung« nimmt vielleicht an Punkt 2 besonderen Anstoss. Sie mag aber einmal zusehen, ob sie deutsche, namentlich süddeutsche, kleinstädtische Universitäten finde, wo der Musikdirector nicht vom Commers oder von der academischen Liedertafel aus sich für seine höheren Absichten zu recrutiren genöthigt ist.

H. In Nr. 24 der Niederrheinischen Musikzeitung befand sich ein Artikel »Aus Prag«, wo die jammervollen Musikzustände dieser Stadt einfach der österreichischen Regierungspolitik in die Schuhe geschoben werden. Dies ist mindestens übertrieben. Der Hauptgrund ist die Mischung der Nationalitäten an sich, und das trotzige, gewaltsame Verwiegen des czechischen Elements in Prag. Ein reiches Musikleben hat sich bisher immer nur da entfalten können, wo das germanische Element das herrschende ist. Ein anderer Hauptfehler in Prag war immer der, dass man von dem deutschen Musikleben anderer Städte sich nur die angeblich »fortschrittlichen« Erscheinungen aneignete, wodurch der feste Boden unter den Füssen zusammenbrach und die musikalischen Elemente der böhmischen Hauptstadt den natürlichen Vereinigungspunkt verloren. Das Musikleben in Prag war übrigens nie von grosser Bedeutung, nur die Oper und die katholische Kirchenmusik hatte dort eine schöne Blüthezeit.

ANZEIGER.

[119] Verlag von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Compositionen
von
J. Charles Eschmann.

Op. 47. Deux Feuillets d'Album pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. 20 Schottische Volksmelodien für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2. à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Bonnie Dundee. Nr. 2. Bannock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covenanter's Tomb. Nr. 4. Lowe will find out the way. Nr. 5. Lass, what art thou? Nr. 6. The Flower o' Dunoon. Nr. 7. Bonnie wee thing. Nr. 8. The morn returns in Saffron drest. Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. Mill, Mill, o! Nr. 13. The Yellow Haird Laidie. Nr. 14. A puirmitherless Wean. Nr. 15. O Cherub content. Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The rin awa Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. Cia mar a Surra' sinn fuirach.

Op. 54. 12 Französische Volksmelodien für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2. à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle en Suisse. Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. Fournissez un canal au ruisseau. Nr. 5. Eh! lon lon la Landerirette! Nr. 6. Air de la ronde du camp de Grandpré.

Heft II. Nr. 7. Une fille est un oiseau. Nr. 8. La Vivandière. Nr. 9. Ce jour-la, sous son ombrage. Nr. 10. Le bruit des roulettes gâte tout. Nr. 11. La marmotte a mal au pied. Nr. 12. Epilogue. J'ai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2. à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The heaving of the lead. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.

Heft II. Nr. 5. The Garb of old Gaul. Nr. 6. The Coquette new moulded. Nr. 7. Ah Colin, why. Nr. 8. Gladsmuir. Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Wareham.

Op. 56. 10 Volksmelodien aus Béarn für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2. à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Pla poudou truca l'ore oun m'apary d'eyma. Nr. 2. Nou, Nou, poulette, nou'n ey douttat. Nr. 3. Moun cô tu b'as en gatye. Nr. 4. Moun diû, quine souffrence. Nr. 5. Lou loung d'aquere aygette.

Heft II. Nr. 6. Bous, qu'èt bère et qu'èt youenne. Nr. 7. Malaye quoant the by. Nr. 8. Jane Marie s'en ey bachade. Nr. 9. Roussignoulet, qui cantes. Nr. 10. Cruelle, nou'm en bos ayma.

Op. 57. 12 Böhmische Volksmelodien für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2. à 17½ Ngr.

Heft I. Žalo děwče, žalo trâwu. Nr. 2. Což se mně má milá, hezká zdáš! Nr. 3. Divertimento a) Kauleio se, kaulelo červené gablyčko, b) A gá wždyčky, co mne má hlawička poboljwa, c) Měla sem holaubka. Nr. 4. Pásla panenka páwa.

Heft II. Nr. 5. a) Wtom našem tadečku, b) Když sem husy pásala. Nr. 6. Divertimento: a) Kde pak si, má milá, b) Čj gsau to Konjčky, c) Choweyte mne, má matičko, d) Tiuču, tluču, o tewřete.

---

[120] Soeben erschien im Verlage des Unterzeichneten:

Grosse Messe
(in Es)
für Chor und Orchester
componirt von
FRANZ SCHUBERT.

Clavier-Auszug zu vier Händen ohne Worte von Fr. Wüllner

Pr. 3⅓ Thlr.

Früher erschienen: Partitur 7⅔ Thlr. — Clavier-Auszug 5 Thlr. — Orchesterstimmen cplt. 6⅔ Thlr. — Singstimmen cplt. 2 Thlr.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

---

[121] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur ist erschienen:

SUITE
in Canonform
für zwei Violinen, Viola, Violoncell u. Contrabass
(Orchester)
componirt von
Julius O. Grimm.

Partitur 22½ Ngr. Slimmen 1 Thlr. 10 Ngr. Vierhändiger Clavier-Auszug vom Componisten 1 Thlr. 5 Ngr.

---

[122] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Theodor Kirchner.

Op. 2. Zehn Clavierstücke. Heft I. 27½ Ngr. Heft II. 25 Ngr.
Op. 7. Albumblätter. Neun kleine Clavierstücke. 25 Ngr
Op. 8. Scherzo für das Pianoforte. 15 Ngr.
Op. 9. Präludien für Clavier. (Frau Clara Schumann gewidmet.) 2 Hefte à 1 Thlr. 5 Ngr.
Op. 10. Zwei Könige. Ballade von Em. Geibel für Bariton und Pianoforte. (Seinem Freunde Julius Stockhausen gewidmet.) 15 Ngr

---

[123] **Musikalien etc.**

liefert auf Bestellungen prompt und zu den billigsten Bedingungen die Buch- und Musikalienhandlung von **D. H. Geissler in Leipzig,** Königstrasse 24.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 15. August 1866. **Nr. 33.** I. Jahrgang.

Anmerkungen zur Ausgabe von Seb. Bach's Werken durch die Bach-Gesellschaft.

Von Dr. Baumgart.

Ein Unternehmen, wie das der Bach-Gesellschaft, das zur Aufgabe hat, grösstentheils unbekannte, seit länger als einem Jahrhundert geschriebene Werke möglichst correct und treu dem Drucke zu übergeben, ist um nichts weniger schwierig, als das eines Philologen, der alte Codices, noch dazu gewöhnlich sehr schlecht geschriebene, entziffern und veröffentlichen will. Es ist dazu ein Fleiss, eine Kenntniss, eine Sorgfalt nöthig, die nicht eben Jedermanns Sache ist, die aber, wie wir hier sogleich als unsere aufrichtige Meinung bekennen wollen, gerade den thätigsten Mitarbeitern und Redacteuren der Bach-Ausgabe nicht fehlt. Wir wünschten wohl, die Herausgeber von Händel's Werken nähmen sich die Rechenschaftsberichte in den Vorreden zu Bach's Werken etwas mehr zum Muster und verhielten sich nicht gar so wortkarg über ihre Quellen. — Indess Fleiss und Sorgfalt, Geduld und scharfe Augen, Kenntniss des Stils und der Handschrift vermögen nicht Alles. Unleserliche, verblichene, beschädigte Stellen sind in einer alten Handschrift für den geübtesten Philologen gar manchmal nicht mehr zu enträthseln, und Correcturen von derselben oder anderer Hand oft schwer erkennbar. Da gilt es denn, mitunter die diplomatische Kritik durch Conjectural-Kritik zu ergänzen, und es dürfte wenigstens nicht immer der geübte Handschriften-Leser auch die beste Conjectur in einem zweifelhaften Falle machen. Umgekehrt scheint wohl auch manchmal eine Conjectur nöthig, wo man sich bei der Ueberlieferung beruhigen sollte, und da kommt es auf Interpretation an. Wir erlauben uns, im Folgenden einige solcher Stellen zu besprechen und unsere abweichende Ansicht zu begründen.

Die erste derselben findet sich im Weihnachts-Oratorium (Band V, Lief. 2), beim Eintritte der Singstimmen im ersten Chor der Cantate: »Jauchzet, frohlocket« (Part. S. 7, T. 6). Der Herausgeber dieses Bandes, Herr W. Rust, rechtfertigt den auffallend tief liegenden Sopran in der Vorrede S. XI. Er bemerkt dort, dass die Original-Partitur eine Correctur zeige, nach welcher der Sopran die ersten 5 Noten eine Octave höher singen sollte. Die Handschrift der Correctur ist mit Sicherheit als eine fremde nicht zu erkennen, und die Urkunde lässt uns also hier mit der Kritik im Stich. Der Herausgeber hat sich gegen die Correctur entschieden und die tiefere Octave allein für ächt gehalten, — aus mannigfachen Gründen, wie er angiebt. Als solche sind ihm maassgebend gewesen: 1) dass Bach anderwärts den Sopran bisweilen noch tiefer herabführe, als hier, nämlich bis zum kleinen *g* (vergl. Bd. II, S. 149, T. 3, in einer Arie aus einer Oster-Cantate); 2) wenn Bach bloss »Kraft« in unserer Stelle beabsichtigt habe, warum habe er dann nicht auch Alt und Bass eine Octave höher gelegt? 3) es lasse sich nicht annehmen, »dass der auf der Orgel gross gewordene Meister mit einem *unisono* von drei verschiedenen Stimmregistern, d. h. im vereinten 16-, 8- und 4-Fusstone anfangen sollte, um einige Takte darauf das tiefste Register, den 16-Fusston, aufzugeben«; 4) das *Drama per musica*, aus dem der ganze Chor entlehnt ist, habe ebenfalls die tieferen Noten.

Uns haben diese Gründe nie befriedigt. Wenn Bach auch anderwärts den Sopran in ähnlich tiefer Lage verwendet, so beweist eine Stelle nicht sogleich die Richtigkeit einer andern. Abgesehen davon, dass jene Oster-Cantate nach unserm Dafürhalten aus einer früheren und weniger reifen Periode Bach's stammt, als das Weihnachts-Oratorium, ist der Unterschied zwischen Solo und Chor wohl nicht ganz ausser Acht zu lassen; für die Arie konnte Bach eine passende Stimme mit der erforderlichen Tiefe wählen und finden, um so eher, als das Musikstück in der Höhe nicht über $\bar{e}$ hinausgeht, also nicht einmal über das, was einer Altstimme zugemuthet werden kann. Wir legen indess hierauf kein besonderes Gewicht, sondern möchten vielmehr fragen, ob jene Stelle der Arie, wenn sie wirklich von einer Sopranstimme gesungen worden ist, besonders geschickt und wirkungsvoll geklungen haben

wird? Wir meinen das um so weniger, wenn wir an die zu Bach's Zeiten bekanntlich tiefere Stimmung denken, und stehen nicht an, hier lieber eine Schwäche, als eine gelungene Absicht zu sehen. Soll aber in dem Weihnachts-Oratorium die tiefere Octave als die bessere Lesart erkannt werden, so kann ein in seinem Werthe jedenfalls zweifelhaftes Beispiel keine Ueberzeugungskraft haben. — Dass der tiefe Sopran die Kraft nicht fördert, gesteht der Herausgeber in seinem zweiten Grunde implicite zu; er meint, Bach habe eben nicht blos Kraft beabsichtigt. Da bleibt aber, wie gewöhnlich bei rein negativen Gründen, die Frage übrig: Was hat er anderes gewollt? Und darauf erhalten wir keine Antwort, wüssten auch keine zu geben, die uns Bach's Sinn und Absicht befriedigend erschlösse, wenn wir den Text nicht ganz ausser Acht lassen wollten. — Den dritten Grund haben wir, offen gesagt, nie recht klar verstehen können. Er ist wohl theoretisch gründlicher, als praktisch von Belang. Die vermeintliche Inconsequenz Bach's wird sich vielleicht am besten heben durch das, was wir später als unsere Ansicht über Herstellung und Bedeutung der rechten Lesart zu sagen haben. Jetzt sei uns nur die Frage erlaubt, ob denn »einige Takte darauf« der vermisste 16-Fusston hätte beibehalten werden können? Ist, wie wir richtig zu vermuthen glauben, mit jenen Takten das trompetenartige Motiv zu den Worten: »auf, preiset die Tage« bezeichnet, wo die Singstimmen allerdings nicht mehr in drei, sondern nur noch in zwei Octaven sich bewegen, so wissen wir nicht, wie sie mit Beibehaltung des 16-Fusstons hätten geführt werden sollen, um überhaupt noch ausführbar zu sein. Konnte hier der Bass und Sopran etwa, wie vorher, eine Octave tiefer gesungen werden? — Der vierte Grund endlich will uns wie ein logischer Zirkel vorkommen. Der Herausgeber will beweisen, dass eine Correctur, die sich in der Oratoriums-Partitur vorfindet, nicht vom Componisten herrühre und beruft sich darauf, dass sie in der Drama-Partitur nicht vorhanden sei. Eben daher rührt ja aber der ganze Zweifel, und eben deshalb ist ja die ganze Abweichung der Lesart möglicherweise als Correctur anzusehen, weil sie sich im Drama nicht findet. Der Schluss beweist unseres Bedünkens nichts als die Voraussetzung, dass eine Abweichung zwischen beiden Quellen stattfindet, aber nicht, welche von beiden das Richtige bietet.

Die Entscheidung hierüber konnte nur entweder nach urkundlichen Gründen getroffen werden, — in diesem Falle durch den Beweis, dass die Correctur entschieden nicht von Bach's Hand herrühre, — oder nach innern, indem nachgewiesen würde, dass dieselbe dem Sinne nicht entspreche oder musikalische Bedenken errege. Die urkundlichen Gründe, wie oben bereits erwähnt, sind zweifelhaft; über die Handschrift ist nach des Herausgebers Mittheilung, den wir als vollständig competent hierin ansehen, nichts zu bestimmen; die corrigirten Noten können also von Bach selbst herrühren. — Hinsichtlich der musikalischen Bedenken haben wir den vom Herausgeber aufgestellten nicht beizupflichten vermocht und müssen vielmehr diejenigen, die von der unkräftigen Wirkung des tiefen Soprans hergenommen werden können, als fortbestehend betrachten. Somit bleibt uns nur noch eine Besprechung des Sinnes übrig, und dieser entscheidet nach unserer Ueberzeugung zu Gunsten der Correctur.

Jeder Unbefangene wird den tiefen Sopran im Widerspruche zu den Texteswörten: »Jauchzet, frohlocket« finden. In solcher Tonlage jauchzt kein Mensch! Keinem mittelmässigen Componisten wird es einfallen, solche Worte in solcher Tiefe mühsam und dumpf in der wirkungsreichsten und hellsten Stimme herauspressen zu lassen; Bach aber sollte in seiner reifsten Zeit so ungeschickt gewesen sein? Verfuhr er absichtlich und wich er aus Gründen von der natürlichsten Auffassung und Ausdrucksweise ab, so sind wir wenigstens ausser Stande, solche Gründe hier im Texte oder in irgendwelcher besondern Intention aufzufinden, und glauben, das dies überhaupt schwer gelingen dürfte.

Die wirkliche Sachlage scheint uns eine ziemlich einfache zu sein. In dem Drama, aus dem der ganze Chor entlehnt ist, heissen die ersten Worte: »Tönet, ihr Pauken«. Für Bach war das nicht sowohl ein Wink, als geradezu eine unabweisliche Nöthigung seiner Conception, das Stück mit den Pauken wirklich zu beginnen, und beim Eintritte der Singstimme auch diese den tiefen Paukenton nachahmen oder vielmehr vorbilden zu lassen; denn alsbald nach der Aufforderung lassen die Pauken sich in derselben Tonfigur hören und thun gewissermaassen buchstäblich, was der Chor verlangt. Bach kann gar nicht anders, als tonmalerisch componiren; und ob ihm nun die Pauke als 16-füssiges oder 8-füssiges Instrument erschien, was unseres Wissens jetzt noch bestritten ist, Jedermann wird ohne Zweifel einsehen, dass er hier für die Nachahmung eines Bass-Instruments nur den tief liegenden Sopran, Alt und Bass brauchen konnte. Dass er den Tenor dabei nicht so ängstlich naturgetreu behandelte, wird wohl nicht viel verschlagen. — Heisst es nun im Texte des Dramas weiter: »erschallet Trompeten«, so ist sofort klar, was das Trompeten-Motiv der Singstimmen bedeuten soll, und warum Bach den hoch liegenden Chor gewählt hat, statt sich etwa mit einem Nothbehelf durch Umbiegen der Stimmen, wie: [Notenbeispiel] zu begnügen; dazu war gar kein Grund vorhanden, vielmehr jeglicher Grund dagegen.

Dieses zweite Motiv konnte nun im Weihnachts-Oratorium zu dem veränderten Texte ohne alles Bedenken beibehalten werden; aber nimmermehr das erste, wenn es irgend noch eine Beziehung zum Texte bewahren sollte. Das Mindeste, was hier geschehen musste, war die Versetzung des Soprans in die höhere Octave, wie sie die Correctur vorschreibt, und selbst wenn sie nicht von

Bach's eigener Hand stammt, so neigen wir uns noch immer stark zu dem Glauben, dass sie doch nur Bach's Meinung und Willen darstellt, den er bei der Ausführung des Oratoriums seinen Sängern durch eine leicht verständliche mündliche Notiz zur Pflicht machen konnte und wohl gemacht haben wird. Deshalb ist auch auf den Umstand, dass die Original-Stimmen die Correctur nicht enthalten, kein Gewicht zu legen. Das Mindeste, was Bach zur sinngemässen Umformung der Stelle gethan hat, erscheint uns zugleich auch als das völlig Genügende; durch den corrigirten Sopran und den keiner Correctur bedürftigen Tenor erhält das Unisono Kraft und Frische genug, um jedes Missverhältniss zwischen Wortsinn und musikalischem Ausdruck schwinden zu machen. Wir haben die sämmtlichen Aufführungen dieses ersten Theils des Oratoriums unter Mosewius mitgemacht oder mitgehört und hätten vor dem Erscheinen der gedruckten Partitur niemals an die Möglichkeit einer andern Gestaltung der besprochenen Stelle gedacht; wir haben nach Mosewius' Tode auch einmal Gelegenheit gehabt, die Tonwirkung des vermeintlichen Originals zu erfahren, und können uns seitdem nur noch weniger mit demselben befreunden. Unsere Ueberzeugung wird es wohl bleiben, dass die Correctur für das Weihnachts-Oratorium, die andere Lesart für das Drama das Aechte ist. Wem wir sie scheinen begründet zu haben, dem wird es ja leicht sein, bei Aufführungen des Chors darnach zu verfahren, eben so leicht, wie es nach unserer Meinung dem alten Bach selbst gewesen ist. Gedruckt aber sähen wir lieber die Correctur.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Gesänge für eine Stimme mit Clavierbegleitung.

Johannes Hager. Drei Balladen Op. 24 (Pharao, von Strachwitz; Die nächtliche Heerschau, von Zedtlitz; Traumkönig, von Geibel). Pr. à 10, 15 und 12½ Ngr. Wien, Spina.

—— Drei Balladen Op. 38 (Der Herr des Meeres, von Leitner; Die Rose am Jordan, von Eginhard; Der Fischer, von Goethe). Pr. à 10, 7½ und 10 Ngr. Derselbe Verlag.

—*a*— Wo immer die Musik sich mit dem Wort vermählt, muss das letztere in der ersteren aufgehen, derart, dass die Musik, für sich betrachtet, schön und interessant ist. Wo dies nicht der Fall, kann von einem Kunstwerk nicht die Rede sein; die Musik erscheint dann als Dienerin zu irgend einem Zweck, nur nicht einem wahrhaft künstlerischen. Blosse Declamation, und wäre sie noch so genau den Hebungen und Senkungen der Worte angepasst, kann noch nicht künstlerischer Gesang heissen; erst der musikalische Gedanke, der in einer glücklichen Verbindung von Melodie, Harmonie und Rhythmus besteht, dann die Ausführung desselben zum Musikstück, bringen das Kunstwerk zu Stande.

Das Wesen der Ballade, als der Erzählung eines Vorganges von grösserer oder geringerer Vielseitigkeit der Einzelmomente, widerspricht zwar von vornherein einigermaassen dem Wesen der Musik als einer vorwiegend lyrischen Kunst, doch haben die genialen Musiker Mittel und Wege gefunden, dem erzählenden Tone ein lyrisches Element einzuimpfen, indem sie ihn durch volksthümliche Rhythmen und fassliche schöne Melodien aus der Fessel des Recitativs, welches dem Text gegenüber das natürlichste schien, befreiten. Schon die Balladen des alten Zumsteg, noch mehr aber die der neueren Fr. Schubert und C. Loewe geben für das Gesagte vielfache selbstredende Beweise und müssen nach dieser Seite als Muster betrachtet werden. Für unsere erste Forderung: des musikalischen Gedankens, bietet die Ballade daher kein Hinderniss; der geniale Componist wird im Gegentheil sich durch die Vielheit der gegebenen Bilder zu einer reichen Entäusserung seiner Erfindungskraft, zu Sätzen von verschiedenartigster Gestaltung, angeregt fühlen. Schwieriger ist schon die Erfüllung der anderen Forderung: der musikalisch consequenten Ausführung, der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Die stets wechselnden Bilder und Stimmungen der Ballade verleiten leicht zu einer caleidoscopartigen Durcheinanderwürfelung verschiedenartiger musikalischer Motive, zur Formlosigkeit, die dem Kunstwerk entschieden feindlich ist. Dazu kommt noch ein anderes rein praktisches Bedenken, welches der Wirksamkeit und Beliebtheit der gesungenen Ballade immer im Wege stehen wird: die Schwierigkeit für den Sänger, den Text unter allen Umständen vollkommen verständlich zu Tage zu bringen. Im Liede liegt weniger daran, dass jedes Wort vom Hörer sofort verstanden werde; der lyrische Grundton ist die Hauptsache und dieser kaum zu verfehlen. In der Ballade werfen einige undeutlich ausgesprochene Worte den Hörer in ein Meer von Zweifeln über das, was diese häufig wechselnden Rhythmen, Melodien und Tonarten denn eigentlich bedeuten; einmal aus dem Zusammenhang gerissen, wird ihm die ganze Begebenheit unklar, und über dem Suchen nach dem verlorenen Faden geht ihm der ruhige Genuss verloren. Daher haben nur jene musikalischen Balladen sich weiterer Verbreitung und allgemeinerer Beliebtheit erfreut, deren Text Allen in Fleisch und Blut übergegangen war, wie dies namentlich bei Schiller und Goethe der Fall. Jener obigen Schwierigkeit, die Einheit herzustellen, sind aber auch die grössten Musiker nicht immer Herr geworden, und nur dann, wenn sie den rechten Grundton fanden, der durch das Ganze, oder mehrere Theile desselben in irgend einer Weise, in Bewegung oder Taktart, in melodischen Motiven, die von Zeit zu Zeit wiederkehren, festgehalten werden konnte. — Ein geniales Zusammenfliessen der melodischen Motive mit dem Rhythmus des Gedichts ist ausserdem überall unerlässlich, und zugleich das beste Mittel, dem Wort zu seinem Recht und zu seinem deutlichen Verständniss zu verhelfen.

Man sieht, dass die Forderungen, die an eine Ballade vom musikalischen Standpunkte gestellt werden müssen, keine geringen sind. Vielleicht ist es, abgesehen von gewissen besonderen Erfordernissen, noch schwieriger, eine schöne Ballade zu schreiben als eine Oper; denn die Breite der theatralischen Darstellung, wobei die Ereignisse sich doch immer noch mit einer gewissen Langsamkeit fortschieben, lässt der Musik immer noch mehr Raum zu der ihr eigenthümlichen und nothwendigen Entfaltung, sie giebt immer noch eher Veranlassung zu lyrischen Ruhe- oder Höhepunkten, als die Ballade, wo ein in sich reichhaltiger Vorgang gleichsam im Brennspiegel zusammengefasst wird.

Die beiden oben genannten Serien von Balladen des jedenfalls geistvollen J. Hager sind in ihrem Erscheinen durch einen Zeitraum von mehreren (vielleicht zum mindesten acht) Jahren getrennt; wir fassen sie aber hier zusammen, theils weil auch die erste Serie,*) als in Wien erschienen, wenig Verbreitung gefunden haben dürfte, theils weil uns die Frage interessirt hat, ob in der zweiten Serie vielleicht ein Fortschritt gegen die erste vorliege.

Dass es Hager an schönen musikalischen Gedanken nicht fehlt, werden Alle zugeben, die auch nur mit einigen seiner Werke bekannt sind; auch die vorliegenden Hefte bezeugen es vielfach, wenn wir auch nicht sagen könnten, dass sie uns überall dem Gegenstande gegenüber volles Genügen böten, oder dass die declamatorische Uebereinstimmung überall ersichtlich wäre. In Bezug auf einheitlichen Grundton sieht man wohl, dass Hager's Kunstverstand ihn die Nothwendigkeit desselben hat fühlen lassen; nur scheint er hierin theils zuweilen zu weit zu gehen, theils hindert ihn leider hier, wie auch in anderen Werken, mitunter seine besondere Liebhaberei an kleinlichem Detail, etwas Volles und Ganzes herzustellen, das den Anschein hätte, aus unbewusster Naivetät hervorgegangen zu sein; trotz Einheit der Bewegung und der Tonart macht doch Manches den Eindruck eines zerstückelten, mehr zusammengesetzten als auseinandergelegten Wesens. Wenn wir darüber nachdenken, wie ein Mann von der Kunstbildung Hager's in solchen Dingen nicht das absolut Richtige habe treffen können, so müssen wir zu der Annahme gelangen, dass ihm doch die rechten Vorbilder nicht in Fleisch und Blut übergegangen waren, dass er vielmehr, wenn auch nur zeitweise, sich Einflüssen hingegeben hat, die ihn auf unrichtige Fährde führten. — Es lässt sich hierüber nur weiter sprechen, wenn man direct und positiv an das Vorliegende herangeht und an dasselbe den Maassstab anlegt, den wir oben als den eigentlich künstlerischen bezeichnet und näher beschrieben haben.

Die Ballade »Pharao« enthält in ihrem Stoffe die grössten und erhabensten Gegensätze, die man denken kann; dieselben sind in dem einen zusammenzufassen: Menschenmacht und Gottes Wunderkraft; im Detail haben wir die demüthige Ergebung und das Vertrauen auf ihren Gott bei den Juden, dagegen das hastige Getriebe des pharaonischen Heers; die grosse That Moses' und den wunderbaren Durchzug der Juden durch's Meer, und die hereinbrechende Fluth der dem König nicht zu Willen stehenden Naturgewalten, — also jedenfalls scharfe Gegensätze, die in der Musik zur Geltung kommen müssen. Hager scheint uns denselben nicht so vollkommen gerecht zu werden, als es hier erlaubt und geboten wäre. Einige allmälige Steigerungen des Tempos bei gleichmässiger Taktbewegung und bei Modulationen, denen eine besondere Kraft nicht innewohnt, wollen uns nicht zur Wirkung des grossen Gegenstandes hinaufkommen lassen. Die Behandlung desselben Stoffes durch Fr. von Holstein*) scheint uns grossartiger und balladenmässiger. Dass es bei Hager an sinnigen, feinen Zügen auch hier nicht fehlt, sei gleichwohl ausdrücklich bemerkt. So das Thema selbst, dessen Motive im Verlauf öfter wiederkehren und das am Schluss sehr glücklich aus Moll nach Dur versetzt ist. Wir glauben nur, dass in diesem Stücke durch gleichbleibende Motive, wenn auch etwas verändert, die oben bezeichneten Gegensätze nicht auszudrücken sind, dass namentlich die »bekümmerte Seel' Israëls« und der »heranbrausende Pharao« nicht mit demselben Thema charakterisirt werden durften. Ein solches Verfahren mag man dem Strophenliede überlassen (obwohl dieses auch schon ebendeshalb seine bedenkliche Seite hat). In der Ballade erheischt der poetische Ausdruck durchaus Freiheit von solchem Zwang.

»Die nächtliche Heerschau« scheint uns schon als Gedicht wenig der Musik vortheilhafte Elemente zu enthalten. Sie stellt grausige Gemälde auf, aber keine Gegensätze und keine Pointe, wenigstens keine musikalische. »Frankreich ist die Parole, die Losung: Sanct Helena!« Was kann daraus der Musiker machen, was für eine Art nothwendiger Lyrik liesse sich hierauf anwenden? und, wir wiederholen es, ohne Lyrik giebt es keine Musik. Diese Schwierigkeiten haben den Componisten offenbar zu kleinlicher Detailmalerei in der Begleitung verleitet, wobei aber der Sänger, der doch der Träger der Hauptsache bleiben muss, ziemlich leer ausgeht. Nur ein populärer Rhythmus des Gesanges, der etwas apartes und doch dem Text-Rhythmus ganz analoges gehabt hätte, würde hier wirksam gewesen sein. Dieses vermissen wir aber. Gleich zu Anfang stört uns eine mehr gemachte als gefundene und entsprechende Rhythmik; wir würden wenigstens statt des hier gegeben Rhythmus:

[Notenbeispiel: 3/4-Rhythmus]

folgenden vorgezogen haben:

[Notenbeispiel: 3/4-Rhythmus]

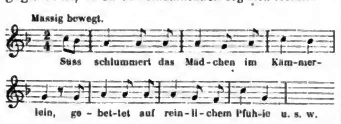
Nachts um die zwölfte Stunde verlässt der Tambour sein Grab

*) Kurz aber warm besprochen von van Bruyck in der »Deutschen Musikzeitung« 1860 S. 142.

*) Vergl. Allgem. Musikal. Zeitung 1865 S. 822.

Davon und von ähnlichem abgesehen, zweifeln wir überhaupt, dass dieses Gedicht, wie schon bemerkt, als eine günstige Unterlage für Composition zu betrachten sei.

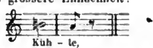
Besser gefällt uns »Traumkönig«, besonders dessbalb, weil dem Componisten hier eine ächte Balladenmelodie geglückt ist, deren Volksthümlichkeit sogleich fesselt:



Dennoch ergeht es uns hier wie bei »Pharao«; wir finden die Gegensätze zu wenig auseinandergehalten, mit andern Worten, wir hätten gewünscht, dass Traumkönigs Gesang durch Tonart, Rhythmus u. s. w. sich selbständiger von dem erzählenden Theil abhöbe, überhaupt dass hier musikalische Poesie zu Tage käme, von der wir, aufrichtig gesagt, wenig finden. Eine gewisse Trockenheit wirkt gerade hier störend und legt die Frage nahe, was wohl Schubert oder Schumann in diesem Falle geleistet haben würden. Im Einzelnen nehmen wir Anstand an Gesangsfiguren wie z. B.:
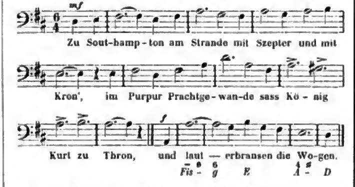


Da in der Ballade der Sprechton im Gesang herrschen muss, so würde grössere Einfachheit:



hier und in ähnlichen Fällen vorzuziehen gewesen sein.

In der zweiten Serie macht uns »Der Herr des Meeres« durch die Balladenmässigkeit seiner Hauptmelodie, sowie durch den wiederkehrenden Refrain einen guten Eindruck. Die nöthige Mannigfaltigkeit der Bildungen ist wenigstens im Rhythmus enthalten (6/4 und 4/4), und ein gewisser genialer Ton bringt Eigenthümlichkeit und Leben in das Ganze. Hauptmelodie und Refrain lauten wie folgt:



In der »Rose am Jordan« ist die Veränderung von C-moll in C-dur, und von dem punktirten Marschrhythmus zu ruhiger Achtelbewegung am Schlusse, bei sonst festgehaltener Melodie ein glücklicher Einfall; auch sind die Nebentonarten G-moll und Es-dur für die mittleren Partien des Gedichts wohlthuend und sinngemäss. Gegensätze, die Hauptsache der Ballade, sind also in diesem und dem vorigen Stück zu schöner Einheitlichkeit des Ganzen verknüpft, und hierin finden wir einen Fortschritt gegen Op. 24.

Dagegen wissen wir in der That nicht, was wir zu dem »Fischer« sagen sollen, besonders wenn wir bedenken, was Fr. Schubert aus diesem Gedicht gemacht hat. »Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll« — wer denkt dabei nicht an Unergründliches, Geheimnissvolles? Unser Componist lässt das Clavier ein Vorspiel bringen, das eher einem Springbrünnlein gleicht; *pp* in hoher Lage bewegt sich ein niedliches imitatorisch geführtes Figürchen, das durch das ganze Stück durchgeführt ist. Vor lauter kleinen Einzelheiten kommt es überhaupt zu gar keinem Gesammteindruck, am wenigsten zu einem, der dem Goethe'schen Gedicht analog wäre. Ob wir hierin Recht haben? Der Leser vergleiche das Stück und urtheile selbst!

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Claviermusik zu vier Händen.

Was in dem genannten Genre in letzter Zeit erschienen ist, lässt sich leicht übersehen; wir stellen es hier in der Reihenfolge zusammen, welche die betreffenden Stücke dem Werthe nach einnehmen möchten.

Zuvörderst ist ein Heft Walzer (16 an der Zahl) von Joh. Brahms Op. 39 (Verlag von Rieter-Biedermann) zu nennen, das wir allen Musikfreunden auf das Wärmste empfehlen möchten. Das prächtige Erfindungstalent unseres verehrten jungen Meisters macht sich auch in dieser Form in so eminenter Weise geltend, dass man die niedrigere Stufe der Gattung ganz vergisst. Die verschiedenen Walzer sind von verschiedenem Charakter, bald stolz und feurig, bald sanft wiegend, bald zärtlich, bald wild wie Zigeunerklänge — immer aber originell und trotz der Kürze der Form (die Walzer nehmen in der Mehrzahl nur eine Seite eines Spielers ein) schwungvoll und irgendwo bedeutungsvoll sich erhebend. — Wir versparen alles Weitere darüber auf eine Recension, deren diese »Walzer« ihres Reichthums an schönen Ideen halber unbedingt würdig sind.

Von Carl Reinecke liegt eine »Musik zu Hoffmann's Kindermärchen vom Nussknacker und Mausekönig« vor (Op. 46, Verlag von Breitkopf und Härtel). Die Ouvertüre dieser niedlichen Musik ist bereits vor Jahren erschienen, der Componist hat jetzt eine Folge einzelner Stücke dazu erscheinen lassen, welche mit der Ouvertüre in einem Heft vereinigt oder auch apart zu beziehen sind. Zur Charakteristik dieser Stücke wird es genügen, die Titel zu wissen; sie heissen: Weihnachtsbaum, Pathe Drosselmeyer's Automaten, Schlagt den Generalmarsch getreuer Vasalle Tambour, Pathe Drosselmeyer's Uhrenmacherliedchen, Schäferballet im Puppenreich, Barcarole, Hochzeitsmarsch. Zu jedem Stück sind noch die betreffenden Partien des Gedichts, welche durch Töne zur Darstellung kommen sollen, vorgedruckt. Bei Reinecke's Talent für kleine und kleinste Ideen und Formen lässt sich denken, dass das Heft viel Niedliches und Hübsches enthält. Die sehr hübsche Ouvertüre scheint uns indess ausschliesslich das musikalische Interesse in Anspruch zu nehmen und bleibt es uns zweifel-

haft, ob die übrigen Stücke ihr Publicum finden werden, da der Stoff für Erwachsene zu kindisch ist, die Musik aber für Kinder zu eigener Ausführung viel voraussetzt, sowohl in Bezug auf Tempi wie Unabhängigkeit der Hände in rhythmischen Dingen u. s. w. Für Kinderfeste mit bildlichen Darstellungen der Objecte, und wenn die Musik mit genügender Fertigkeit gespielt wird, dürfte die ganze Composition jedoch von unterhaltender und anregender Wirkung sein.

Fünf Impromptus von Ernst Naumann Op. 8 (Verlag von Rieter-Biedermann) geben neuerdings einen Beleg für das sinnige und geschmackvolle Gestaltungstalent dieses Musikers, der freilich wenig Eigenes zu geben hat, sondern nur das vorhandene Gemeingut künstlerisch zu handhaben versteht und in anderer Form neuerdings auf den Markt bringt. Das fünfte Impromptu ist insofern eigenartig, als es rhythmische Fünfer enthält, welche, wie uns scheint, besser gewirkt hätten, wenn sie erstlich nicht zu lange fortgesetzt, dann aber von ganz verständlichen Vierern gefolgt und unterbrochen wären. Wie das Stück vorliegt, klingt es mehr confus und gezwungen als schön. Von den andern möchten wir Nr. 2 und 4 als die gelungensten bezeichnen.

Acht Stücke in zwei Heften von G. J. van Eyken Op. 12 (Verlag von Th. J. Roothaan und Comp.) haben im Einzelnen folgende Titel: Idylle, Klage, Cavallerie-Marsch, Trüber Tag — Abendlied, Trauermarsch, Unter der Veranda, Zum Schluss, und können als gute Unterhaltungsmusik und brauchbar zum Unterricht bezeichnet werden. Möchte man sich von dem ersten Stück, das für den ersten Spieler gar zu langweilig durchaus in Octaven gesetzt ist, nicht abschrecken lassen, auch die andern zu spielen, die mit Ausnahme des vulgären Cavalleriemarsches und einzelner nichtssagender Stellen besser sind. Irgend welchen selbständigen Werth haben die beiden Hefte nicht.

Der Theoretiker Weitzmann hat bekanntlich den wundersamen Satz aufgestellt: »Nach jedem consonirenden Accord kann jeder consonirende Accord folgen«, womit ungefähr so viel gesagt ist als: »Nach jedem Hauptwort kann jedes andere Hauptwort oder Zeitwort folgen«. Der Wiener Componist Carl Goldmark, der von den Wiener Kritikern und einem Theil des dortigen Publicums in arger Täuschung über seine Gaben und Bildung erhalten wird, scheint obigen Grundsatz Weitzmann's noch dahin erweitern zu wollen, dass »nach jedem dissonirenden jeder dissonirende Accord« kommen kann. Aber, Scherz bei Seite, unsere Ohren haben sich nachdrücklich gegen Drei Stücke Op. 12 (Wien, Dunkl) gewehrt, in welchen Plattitüden und Phrasen mit Uebelklängen zu trauriger Eintracht zusammentreten. Die ärgsten Stellen sind die in Nr. 2, Anfang des zweiten Theils, und in Nr. 3 Takt 10 und 11; aber auch sonst klingt Vieles geschraubt und unnatürlich, während die Themen jene fingergeläufige, Phantasie und Gemüth leer lassende Phrasenhaftigkeit aufweisen, die so viele heutige Componisten charakterisirt.

Musikleben in Stettin.

(Schluss.)

Die Hauptschwierigkeiten, welche seither in der mustergültigen Ausführung der Instrumental-Compositionen zu überwinden gewesen und noch zu überwinden sind, liegen in den Elementen des grösstentheils aus Militärmusikern bestehenden Orchesterpersonals. Die äussere Unterwerfung unter den Willen des Dirigenten muss ausser einer vollkommenen Beherrschung des technischen Materials verbunden sein mit der nur tüchtigen Spielern eigenen Gabe, die durch Winke gegebene Auffassung des Dirigenten aufzunehmen und auf sein Instrument zu übertragen; dann wird die Idee des Componisten in ihrer ganzen Schönheit vollendet wiedergegeben werden können. Diese Eigenschaften fehlen diesem Orchester zum grössten Theile ganz. Sie würden aber zu erreichen sein, wenn dasselbe zur ausschliesslichen Verfügung des Dirigenten bliebe. Wir werden daher, so lange nicht in städtischen Mitteln eine Stütze zur Erreichung dieses ins Auge zu fassenden Zieles gefunden wird, auf eine correcte Wiedergabe Phantasie und Empfindung verlangender Werke verzichten und mit dem Gebotenen uns begnügen müssen, die Verwirklichung der ausgesprochenen Wünsche einer ruhigeren Zeit überlassend. Dessenungeachtet constatiren wir die Thatsache, wofür die regere Theilnahme des Publicums gegen früher Zeugniss abgelegt hat, dass die Capelle in ihrer jetzigen Gestalt allen unter diesen Verhältnissen zu stellenden Forderungen genügte. Besondere Aufmerksamkeit unter den Musikfreunden erregte die durch Schönheit der Gedanken, prägnanten Ausdruck und Mannigfaltigkeit mit Wohlklang verbundene Instrumentation ausgezeichnete grosse Symphonie (II) in C von R. Schumann, dessen äusserst interessant, reich und glänzend instrumentirte Ouvertüre zur Genofeva und die zu Rosamunde von Fr. Schubert, Werke, die uns selten geboten werden, aber immer einen Ehrenplatz in unserem Repertoire einzunehmen verdienen. Neben diesen wurden noch aufgeführt: Symphonien: Beethoven in D- und A-dur, Mozart G-moll, Haydn G-dur, Ouvertüre und Entr'acts zu Egmont von Beethoven mit verbindendem Text von Mosengeil, »Stille Frage«, »Mondschein« aus den Nachtfaltern von G. Flügel für Orchester von Hrn. Kosmaly instrumentirt, die uns von dem Componisten am Claviere vorgetragen besser gefallen haben und drei, anscheinend das Urtheil herausfordernde Faustouvertüren von Spohr, Wagner und Lindpaintner. Nach unserer Wahrnehmung konnten sich die Zuhörer mit der sich am meisten an den Charakter des Goethe'schen Gedichts anschliessenden letztern befreunden, wenngleich die von Spohr zwar ohne kräftige, hinreissende Elemente immerhin dem Zuhörer die ungetheilte Achtung abnöthigt. Die Wagner'sche Ouvertüre mit dem ihren Inhalt anzeigenden Motto verdient zwar nicht das ihr bei der ersten Aufführung in München — irren wir nicht im Jahre 1857 — durch Auspfeifen bereitete Schicksal, aber eine weitere Aufmerksamkeit als die des einmaligen Anhörens wird sie bei den ächten Kunstfreunden nicht in Anspruch nehmen können, denn nirgend prunkt ihr Urheber mehr mit leeren, sich in das Wirre und Gesetzlose verlierenden und die Kunstwahrheit aufhebenden Phrasen als hier, die rohe Natur mit regelloser Willkühr des subjectiven Einfalls an Stelle der vollendeten Formschönheit setzend. Wir wissen nicht, welche Gründe vorgelegen haben, dieselbe auf Verlangen eines Einzelnen nochmals auf ein späteres Programm zu setzen; glauben aber, dass der Herr Dirigent zu seinem eigenen Vortheile der Stimme einer ablehnenden Gesammtheit Beachtung schenken werde. — In einem dieser, an Abwechslung im Programm reichen Symphonieconcerte liess sich die Pianistin Frl. Nanette Falk aus Berlin hören und errang ausserordentlichen Beifall mit dem Vortrage des herrlichen Beethoven'schen Clavierconcerts in Es-dur, den Ruf erfüllend, der ihr als einer routinirten, in jeder Beziehung durchgebildeten Pianistin voranging. Wie sehr Herr Kosmaly den allgemeinen Wünschen nach Mannigfaltigkeit gerecht zu werden sucht, ergiebt das uns so eben zu Gesicht kommende Programm seines letzten Concerts, das ausser mehreren Gesangsachen, unter denen »Liederkreis an die ferne Geliebte« und Opferlied von Beethoven, noch aufweist: Quintett A-dur von Mozart, desgleichen in Es von R. Schumann und Sonate in D von Beethoven, letztere und der Clavierpart in den Quintetts von Fräulein M. Breidenstein, einer hier vortheilhaft eingeführten Pianistin aus Erfurt, vorgetragen. — Ebenso verdient macht sich derselbe durch die Wiedererweckung des, seit der Erkrankung des nun

leider ganz von dem Schauplatze musikalischer Thätigkeit abtretenden königl. Musikdirectors Dr. Loewe, in Vergessenheit geratbenen Gesangvereins für classische Musikwerke älterer und neuerer Meister. Bei dieser Gelegenheit wollen wir nicht versäumen Herrn Kosmaly auf Werke von Mendelssohn und Schumann und neuerer Meister, die keinen geringen Platz in der Musikliteratur einnehmen, wie: Gade, Kiel, Bargiel, Abert, Hiller, Raff, Reinecke, Reinthaler, Lachner, Volkmann, Wüerst u. A. — wir haben die Namen ohne alphabetische Ordnung herausgegriffen — aufmerksam zu machen, die hier bis jetzt noch gar nicht ihre rechte Würdigung gefunden haben.

Unter den vielen Concerten, die meistens der unfruchtbaren Virtuosität gewidmet waren, halten wir noch das von dem kgl. sächs. Concertmeister Lauterbach und das des Hofpianisten Hans v. Bülow gegebene Concert erwähnenswerth, durch die künstlerische Auffassung, die keine Spur des Salon- und Bravourstils und jene Innerlichkeit und Gediegenheit verrieth, die nur ächten Künstlern eigen ist.

Für die Quartettfreunde hatten die Herren Reissner, Gebrüder Wild und Krabbe wiederum Soiréen arrangirt, deren der Vollendung nahen Vorträge von fleissigem Studium und Eifer für die Sache zeugten und ihre Belohnung in einem zahlreichen, andächtig lauschenden Auditorium fanden. Wie wir oben auf neuere Tondichter in der Instrumentalmusik die Aufmerksamkeit lenkten, so wünschen wir diese von den Herren Quartettspielern auch auf die neueren bedeutenden Talente in der Kammermusik, wie: J. Brahms, Gernsheim, Hager, Kiel, Naumann u. A. übertragen zu sehen.

Die hiesigen Liedertafeln und sonstigen Gesangvereine, die sich unter dem Namen »Pommerscher Sängerbund« constituirt haben, concentriren ihre Kräfte gegenwärtig zu einem grossen Vocal- und Instrumental-Concert. Der Ertrag soll die Mittel für ein im nächsten Jahre abzuhaltendes pommersch-märkisches Gesangfest decken.

Wir schliessen unseren Bericht mit dem Resumé, dass aus Vorstehendem das Ringen nach Vervollkommnung zwar nicht zu verkennen, — die Zeit, wo das Stettiner Liebhaberconcert eines der geachtetsten Deutschlands war, mit welcher Mittheilung uns Herr Dr. Hanslick in einer neueren Nummer Ihres geschätzten Blattes grosse Freude bereitet hat, wird sobald nicht wiederkehren —, dass eine fruchtbringende Wirksamkeit auf diesem Gebiete aber erst dann eintreten kann, wenn unsere Communalbehörde Verdienst, Opfer und Mühen entsprechend entschädigt und die Bildung einer, wenn auch noch so kleinen Musikschule zur Erziehung tüchtiger Orchesterkräfte und zur Ausbildung von Musikern im wahren Sinne des Worts in die Hand nimmt. So lange die Belebung der Künste im Volke stümperhaften Händen anvertraut ist, — denn die Zahl der Auserwählten ist bei uns nur geringe — so lange werden wir auf Verbesserung der hervorgehobenen Uebelstände Verzicht leisten müssen.

Miscellen.

Autobiographisches von C. Gollmick.

(Fortsetzung.)

Gleichwohl war unser neu installirter Paukist oft schwach genug, seinen Stand zu verleugnen, und wo er ernstlicher nach seiner Function im Orchester befragt wurde, fand er gewiss eine Vorrede und Umschreibung, ehe er das Schreckenswort »Paukenschläger« hervorbrachte. »Eines anderen Factums erwähne ich hier mit besonderer Beschämung: dass ich mir das Recht anmaasste, an meinem Instrumente während der Pausen, ungenirt um Welt und Publicum, Bücher zu lesen, Gedichte zu machen etc. Dass mir das Jahre lang so hinging, kann ich noch nicht begreifen, und wahrscheinlich war es die Grösse einer solchen Unverschämtheit, welche den Leuten imponirt hat. Die Sache fand Nachahmung, denn unser Posaunist gab sich ebenfalls mit Literatur ab, nur etwas versteckter. Am bequemsten machte es sich mein trompetender Vorsitzer, welcher während längerer Pausen, z. B. im Don Juan, aus Clavierauszügen Militärmärsche für Blechmusik arrangirte.« Hinter Allen aber wachte die rächende Nemesis, der »Genie-Inspector« Ludwig Börne, welcher zur Pein aller Spieler auf einem an das Lampenblech des Prosceniums angehefteten Papierstreifen seine kritischen Notizen machte.«

Recht hübsch erzählt sind einige persönliche Begegnungen mit musikalischen Berühmtheiten. Auf einer Schweizer Tour mit Schnyder v. Wartensee klopften die Wanderer auch bei Rich. Wagner an, der, um ungestört arbeiten zu können, abseits der Stadt auf dem Zürichsberg wohnte. Der grosse Mann that jedoch nicht auf, weil er in Gollmick, nicht ohne Grund, einen kritischen Feind wittern mochte.

Um so freundlichere Begegnungen hatte der ehrsame Paukist mit Mendelssohn, Liszt, Meyerbeer u. A. Meyerbeer verpflichtet ihn unter Handschlag, seine nächste Oper nach den Hugenotten zu übersetzen und bittet zugleich, da er »so viel auf Reisen und stets so arg tourmentirt« sei, ihn an diesen Vertrag zu erinnern. »Unsere Hände kamen während dieser Unterredung gar nicht aus einander. Der Componist des Robert scheint mir ein tüchtiger Weltmann.« Und Liszt, sagt er weiter, gönne ihm, so oft er nach Frankfurt komme, die Ehre seines Besuches. »Es ergötzte mich dann vorzüglich, wenn er, gleichwie mit Münchhausen's zerschnittener Zunge, mehrere Sprachen redete, während ich mich rühmen durfte, sie ein für alle Mal ins Deutsche zu übersetzen. Eine umgekehrte Transcription also, die mir vielleicht in seinen Augen eine gewisse Schätzung erworben haben dürfte.«

Ganz besonders, als »ein Dekameron von Geist und Laune«, rühmt Gollmick eine mit Liszt improvisirte *Matinée musicale* bei dem Lieder-Componisten Wilh. Speyer. »Es war gerade am Tage des heil. Franciscus, als der berühmte Franz auf seiner Reise nach München mit mir bei Speyer zusammentraf. Unter Anderm legte Pischek (der treffliche Bariton-Sänger) auch Esser's »Des Sängers Fluch« auf, den Liszt noch nicht kannte. Ich freute mich schon heimlich, dass er nun in Verlegenheit kommen würde. Denn die Begleitung ist enorm schwierig, und schon der poetischen Auffassung wegen möchte ich Niemandem rathen, sich so mir nichts dir nichts hinzusetzen, als ob er ein »*Sul margine d'un rio*« vor sich hätte. Aber nun fehlen mir die Worte. Wie ein Feuerstrom wälzte Liszt die Massen seiner Töne über die Tasten hin, den Sänger begeisternd und von ihm begeistert. Das war die Wechselwirkung eines ächt poetischen Fluidums. Vor einem tausendköpfigen Auditorium hätten beide Künstler nicht ehrgeiziger singen und spielen können. Eine Steigerung erzeugte die andere, und bei den Worten des Fluchs: »Weh Euch!« ergoss sich ein Schauer durch unsere Glieder. Als der Gesang zu Ende war, blieb Alles eine Zeit lang stille, denn es giebt Eindrücke, die sich nicht anders kundgeben können«. Pischek's Wangen brannten, und gedankenvoll liess er das Blatt sinken. Liszt blätterte noch etwas nach, einzelne Schönheiten citirend, dann mengte er Chocolade mit Kaffee, liess es kalt werden und meinte, das sei gut gegen Erhitzung.« (Schluss folgt.)

Nachrichten.

London. Am 29. Juli gab Prof. Moscheles aus Leipzig in Verbindung mit dem Damen-Comité zur Unterstutzung verwundeter und erkrankter Krieger ein grosses Concert, bei welchem die Damen Goldschmidt-Lind, Artôt, Parepa und die Herren Gunz, Hallé und Goldschmidt mitwirkten.

Am 29. Juli fand in Dresden in der Frauenkirche zum Besten der hülfsbedürftigen Familien gefallener Sachsen eine grosse geistliche Musikaufführung statt. Das Programm enthielt: Orgelpräludium (Herr Hoforganist Merkel); den Bach'schen Choral »Gieb dich zufrieden« etc.; Mozart's »Requiem« (die Soli gesungen von Frau Kammersängerin Burde-Ney«, Frau Krebs-Michalesi und den Herren Weixlstorfer und Scaria); A moll-Fuge von Bach (Herr Merkel) und den 42. Psalm von Mendelssohn (die Soli gesungen von Fräul. Alvsleben und Fräul. Hänisch, sowie den Herren Eichsberger, Hoffmann, Mitterwurzer und Weixlstorfer).

Der französische Kritiker M. Escudier hat in der *France musicale* einen herzhaften Artikel »*Le Thérésisme*« veröffentlicht, in welchem endlich einmal der bessere französische Geist sich gegen den schamlosen Missbrauch auflehnt, der in den Pariser Kreisen mit der Kunst getrieben wird. Die Niederrh. Musikztg. bringt in Nr. 29 eine Uebersetzung desselben.

Weimar. Hier ist die Trauerkunde von dem am 3. Aug. in Wies-

baden erfolgten Ableben des betagten Künstlers Eduard Genast eingetroffen. Der Verewigte nahm einen Ehrenplatz unter den deutschen Bühnenkünstlern ein und seine Wirksamkeit erstreckte sich noch zurück in das classische Zeitalter Weimars.

Leipzig. (Aufführung des Riedel'schen Vereins zum Besten verwundeter Krieger.) *F.* Wo die Wohlthätigkeit Hauptzweck ist, muss das rein künstlerische Interesse zurücktreten, ein solcher Zweck heiligt eben alle Mittel, selbst das eines Programms von wahrhaft merkwürdiger Buntscheckigkeit. Auf dem Programm des oben genannten Concerts des Riedel'schen Vereins figurirten nicht weniger wie 10 verschiedene Componisten aus allen möglichen Nationen, Jahrhunderten und Kunstgattungen. Was man über den ästhetischen Werth einer solchen Raritätensammlung denken will, ist eine andere Frage, der Zweck, die geräumige Nicolaikirche bis in die letzten Winkel zu füllen, war vollständig erreicht. Ueber die einzelnen Nummern, sowie alle ausführenden Künstler zu sprechen, verbietet die Raumbeschränkung. Als hervorragend heben wir hervor: die beiden Bach'schen Fugen (E-moll und G-moll) von Herrn Thomas auf der wundervollen Orgel vortrefflich vorgetragen, ferner den vielleicht etwas zu langen und eintönigen Psalm von Marcello mit Cellobegleitung, in welchem die prächtige Altstimme der Frau Krebs-Michalesi durch die discrete und doch tonreiche Cellobegleitung des Herrn Hegar bestens unterstützt wurde. Herr Schild sang die Tenor-Arie aus Elias mit einer Vollendung im Vortrage und einer Fülle des Tones, wie wir sie von ihm noch nie gehört haben. Sein Beruf für Concertsaal und Kirche im Gegensatz zur Bühne trat mit überraschender Deutlichkeit hervor. Herr Concertmeister Auer spielte ein Spohr'sches und ein Beethoven'sches Adagio, sowie das Accompagnement zu dem unvergleichlich schönen *Agnus Dei* aus Bach's »hoher Messe« (Frau Krebs Michalesi) mit jenem klaren perlenden Tone und der überraschenden manchmal geradezu an das Cello erinnernden Klangfülle, die diesen Künstler so hervorragend auszeichnen. Der Vortrag der Sopran-Arie aus Händel's Messias: »Er weidet seine Heerde« durch Frau Flinsch war wie immer innig und verständnissvoll. Die Chöre besonders in dem unvergleichlich schönen *Ecce quomodo* von Palestrina gingen kräftig und präcis, sodass der Eindruck des Ganzen durchweg erfreulich zu nennen ist.

— Am Stadttheater ging Halevy's Oper »Der Blitz« neu einstudirt und mit günstigem Erfolg in Scene.

— Nächstens wird unter Direction des Herrn Capellmeister Gustav Schmidt vom hiesigen verstärkten Stadt-Orchester und den Gesang-Vereinen Ossian, Xenia, Melos, Arion, Hellas, Frohsinn und Tonica ein grosses Concert zum Besten verwundeter Krieger und zur Unterstützung bedrängter Familien von zur Armee Einberufenen stattfinden. Zur Aufführung kommen Werke von Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Weber u. A.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 22. August 1866. **Nr. 34.** I. Jahrgang.

Anmerkungen zur Ausgabe von Seb. Bach's Werken durch die Bach-Gesellschaft.

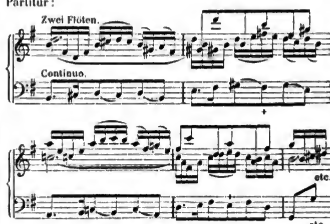
Von Dr. Baumgart.

(Fortsetzung.)

Ein wenig anderer Art sind die Stellen, die wir im Folgenden untersuchen wollen. Es handelt sich in ihnen um ein Princip, und deshalb glauben wir vor dem Verdachte der Silbenstecherei gewahrt zu sein; denn theilweise ist das, was wir zu sagen haben, sachlich geringfügig, erscheint uns aber nicht so, wenn wir die Consequenzen dabei im Auge behalten.

Bei Bach ist mit Parallelstellen, die anderwärts so willkommene Anhaltspunkte für die Herstellung richtiger Lesarten bieten, nicht viel anzufangen. Verhältnissmässig nur selten kehrt ein Gedanke Note für Note, blos transponirt wieder; die immer wechselnden, in stetem Flusse befindlichen Combinationen seiner Motive bedingen selbst bei der Wiederkehr derselben Themen gewöhnlich grössere oder geringere Abweichungen, und man sucht manchmal im ganzen Tonstücke vergeblich nach zwei ganz gleichen Stellen, so fest auch die Hauptmotive gehalten sind und so oft auch die Durchführung sich ähnlich gestaltet. Symmetrie überall, Gleichheit höchst selten! Eine zweifelhafte Stelle nach einer andern zu verbessern, ist daher in sehr vielen Fällen bedenklich, und wir meinen, der Herausgeber Bach'scher Werke thut am besten, hier von consequentem Verfahren so vorsichtig als möglich Gebrauch zu machen, und wo keine dringende Veranlassung vorhanden ist, von der Ueberlieferung der Urkunde nicht abzuweichen. Manche ganz gleichgiltige Abweichung, die sich in Parallelstellen findet, kann eben deshalb richtig sein, weil sie unwesentlich ist. Bach hatte keine Zeit, vielleicht noch weniger Lust und Willen, in solchen Dingen zu feilen und scrupulös zu glätten.

Wir betrachten hier zunächst eine Stelle, wo uns eben ein so consequentes Verfahren unberechtigt dünkt. Im XI. Bande, 2. Lieferung, in dem *Drama per musica*: »Der Streit zwischen Phöbus und Pan«, findet sich Seite 57, System 3 folgende Stelle in Bach's eigenhändiger Original-Partitur:



Nach einer Bemerkung in der Vorrede (S. VII) ist das oben im zweiten Takte bezeichnete *fis* von Bach selbst »allerwärts« in *e* verbessert, offenbar wegen des gleichzeitigen *f* in der zweiten Flöte. »Allerwärts« kann nur heissen: in der Partitur und den Originalstimmen an dieser Stelle: denn eine zweite ganz gleiche Stelle giebt es in dem Stücke nicht. Nun ist es allerdings von Bedeutung, dass nach der Angabe des Herausgebers — W. Rust — die Correctur von Bach selbst gemacht ist und zwar in allen Stimmen des Continuo, der sich dreifach vorgefunden hat, einmal zum grossen Theile und zwar mit Einschluss unserer Stelle sogar von Bach selbst geschrieben. Auffallen aber wird es, dass Bach hier an einem Zusammenklange Anstoss genommen hat, wie er deren ohne alles Bedenken anderwärts Dutzende hinschrieb. Wer ist wohl je in Durchgängen ungenirter zu Werke gegangen, als er? — Und klingt denn jenes *fis* zu *f* hier wirklich schlechter, als einen Takt vorher *cis* zu *d* oder einen Takt später *c* zu *h*? Es fällt uns in der That schwer zu glauben, dass Bach plötzlich einmal ängstlich geworden sei und dass er sich das fliessende Haupt-Motiv des Continuo in ein ziemlich trockenes und stockendes verschlechtert haben soll wegen einer leicht vorübergehenden Härte, welche man bei der

Ausführung wirklich kaum wahrnimmt. Wenigstens ist das ganz gegen seine Art. Indessen vertrauen wir dem kundigen Herausgeber, dass Bach eigenhändig die überflüssige Correctur gemacht hat, und rechten nicht darüber, dass sie in der gedruckten Partitur steht. Wenn aber wegen der »Symmetrie des Periodenbaues«, wie es in der Vorrede (a. a. O.) heisst, auch zwei Takte später das oben bezeichnete *e* ohne Bach's Willen in *d* geändert, und dies für »geboten« erachtet wird, so scheint uns hier der Herausgeber ängstlich und unberechtigt. Für solche Verbesserungen, mögen sie an bestimmten Stellen auch nicht belangreich sein, giebt es unsers Erachtens keine genau erkennbare Grenze bei Bach, und die urkundlich bezeugte Inconsequenz ist in jedem Falle sicherer, als die blos vorausgesetzte Consequenz. Viel eher wären wir mit Hrn. Rust einverstanden gewesen, wenn er die Correctur des ersten *e* Bach wieder abcorrigirt hätte.

Dass eine solche Benutzung vorausgesetzter Parallelität auch an andern Orten zu unbeglaubigten und theilweise recht bedenklichen Aenderungen geführt hat, zeigt mehrfach die Johannes-Passion (Bd. XII, Lief. 1). Die Vorrede sucht S. XXI mehrere dergleichen zu begründen. So wird eine Stelle des Alts im ersten Chor (S. 13, T. 3), die im Original nach ausdrücklicher Angabe ganz deutlich geschrieben steht, blos deswegen geändert, weil nichts vorliege, was die genaue Nachahmung des vorausgegangenen Basses hindern könne, und weil der von Bach vorgeschriebene Ton (*d*) schon zweimal vorher gebraucht sei. Thatsächlich ist das freilich richtig; das hohe *d* kehrt sogar unmittelbar darauf noch einmal wieder. Aber die Philologen pflegen bei zweifelhaften Lesarten zu fragen, wie ein Irrthum entstanden sein kann, und halten es als Princip fest, dass das Ungewöhnliche dem Autor sicherer als dem Abschreiber gehört. Stellt man hier dieselbe Frage, so wird es doch wohl wahrscheinlicher sein, dass ein Abschreiber eher die genaue Nachahmung des Basses, als eine nicht eben alltägliche Abweichung in die Partitur gebracht hätte. Der Abschreiber ist aber Bach selbst; denn jene Stelle gehört noch zu dem autographen Theile der Original-Partitur (Vorrede S. 1). Haben wir nun irgend ein Recht, ohne zwingenden Grund ihn selbst zu corrigiren? Und sind die Gründe des Herausgebers zwingende? Der erste gewiss nicht, wenn man nicht über die Bedeutung der Parallelstellen mit ihm einverstanden ist, und hier gerade braucht man das gar nicht zu sein, da die Durchführung des Themas mannigfache Abweichungen zeigt. Sodann aber weicht Bach von der allergewöhnlichsten Fortschreitung gar nicht selten ab, um ein die Harmonie vervollständigendes Intervall zu gewinnen; das scheint er auch hier mit dem *d* beabsichtigt zu haben, da die Octave des Dreiklangs schon zweimal, in Bass und Sopran, vorhanden ist. Ausserdem spricht wohl auch die erste Geige mit ihrem hohen *d* dafür, dass er die Harmonie durch die Quint-Lage in der Schwebe erhalten wollte, und das erreichte er gerade durch den Octaven-Sprung der Altstimme über den Sopran hinaus; sonst hätte er sie auch auf dem tiefern *d* können liegen lassen. Die öftere Wiederholung desselben Tons halten wir für sehr erträglich; die ersten zwei *d* sind durch das Thema selbst gegeben, das letzte trifft auf einen rhythmischen Einschnitt, wo die melodische Rücksicht weniger, als die harmonische gilt.

Desgleichen müssen wir die auf derselben Seite der Vorrede erwähnte Aenderung des Continuo (in der Alt-Arie S. 21, T. 8) für fraglich erachten. Auch hier beruft sich der Herausgeber nur auf Parallelstellen. Es lassen sich aber eben so gut Parallelstellen gegen die Correctur citiren. Man vergl. S. 21, T. 2; S. 22, T. 5; ebendaselbst letzte Zeile, T. 4, an welcher letzten Stelle sogar der Querstand (*cis* in der Oboe, *c* im Continuo) Bach nicht abgehalten hat, das Motiv in dieser Form zu wählen; ja es erscheint in derselben S. 21 und 22 consequent (auch in den Oboen), mit der einzigen Ausnahme, die durch den Herausgeber entstanden ist. Erst S. 23, T. 11 kehrt Bach zur ersten Gestaltung zurück, ohne Zweifel wegen zu harter Querstände.

(Schluss folgt.)

Recensionen.
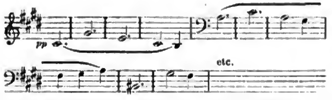
Kammermusik.

Friedrich Kiel, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 33. Leipzig, Peters Bureau de Musique.
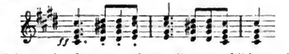
St. Der Verfasser des Requiem verleugnet auch in dieser Composition die Eigenschaften nicht, die ihn auf einen ehrenvollen Platz unter den neuern Tondichtern stellten. Feines Gefühl für die Harmonik, interessante Gestaltung der Polyphonie, sowie der Modulation, welche bei kühner Zeichnung musikalischen Sinn bewahrt, und wenn auch vielleicht mehr eine Frucht anstrengender Studien als freier Ausfluss schöpferischen Bildens, doch immer künstlerisch empfunden, nicht blos geistreich gemacht erscheint. Man behauptet gern, dass die geheimnissvolle Gabe ächter Erfindung, welche sympathisch den Hörer ergreift, sich durch Studien nicht erwerben lasse: sicherer erscheint uns, dass sie sich wahrhaft nur den strengeren Studien treu erweist, und dass es daher letzte Pflicht des Künstlers ist, das Rüstzeug musikalischen Denkens unablässig zu üben, in seinen Arbeiten das Zufällige möglichst auszuschliessen, und so zu Productionen zu gelangen, welche wie die Werke der Natur den Stempel einer geheimnissvollen Nothwendigkeit tragen.

Mit Vergnügen haben wir ein glückliches Streben nach diesen Eigenschaften eines ächten Kunstwerks in dem obigen Trio gefunden, in welchem wir eine wirkliche Bereicherung der Kammermusik erkennen, wenn wir auch hinzufügen müssen, dass die Arbeit sich nicht überall auf gleicher Höhe hält.

Der erste Satz, ein Allegro in Cis-moll 3/4, beginnt mit einem geheimnissvoll anklingenden Vordersatz:



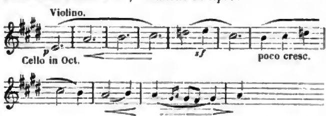
der wie eine Frage zweimal mit einem Orgelpunkt abschliesst. Aus dem Nachsatz, der Antwort, entwickelt sich aus einem leidenschaftlich bewegten Gange das energische Hauptthema:



welches mit dem aus jener Frage gebildeten Bass etc. abwechselnd von den Streichinstrumenten und dem Clavier vorgetragen in entschlossener und consequenter Bewegung zu einem Seitensatz in Gis-moll hindrängt, der sich sanft klagend herabsenkt:



um nach einem kurzen energischen Gange mit dem Hauptthema in Gis-moll abzuschliessen. Die ganze Bewegung, alles Ueberflüssige vermeidend, dasjenige wirklich aussprechend, was gesagt werden soll, ist von einer vortrefflichen und gedrungenen Form. Der zweite Theil, dessen Harmonie rasch nach A-dur hinüberg1eitet, beginnt dort mit einem neuen Motiv, *Cantabile ed espr.*:



einem wirksamen Gegensatz zu dem trotzigen und düstern Wesen des ersten Theils, aus dem sich in Verbindung mit dem melodischen Seitensatze ein langathmiger Gang bildet. Derselbe führt in natürlicher Modulation nach F-dur hinab. Hier bildet sich eine neue, spannende Bewegung, ein Canon in der Secunde zwischen Violine und Cello, den das Clavier in harmonischen Rückungen begleitet; die Stelle ist interessant, aber von etwas gesucht erscheinender chromatischer Formation. Durch den in den letzten 4 Takten enthaltenen neuen Gegensatz, der allerdings etwas wie ein *Deus ex machina* auftritt, erhält sie im weitern harmonischen Verlauf erhöhte Kraft, es wird eine stetig fortschreitende Steigerung herbeigeführt, welche direct zu dem ersten Thema in Gis-moll aber diesmal *ff* positiv ausgesprochen zurückführt.
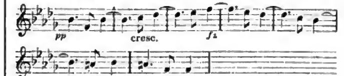
Man mag die Modulation etwas gewaltsam finden, und einen natürlichern Fluss diesem scharfen chromatischen Wesen vorziehen, jedenfalls muss man der consequenten strengen Bildung, dem ernsten entschlossenen Gedankengang alle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Von der Wiederkehr des Hauptthemas an erfolgt Alles im natürlichen Verlauf. Die Schlussperiode bildet den Ansatz eines dreifachen Canons in der Octave aus dem ersten Thema, welcher Motiven des zweiten Themas Platz macht. Das Ganze, wie es aus dem *pp* heraus sich entwickelte, kehrt auch dahin zurück. Der ganze Bau dieses Satzes in seiner logischen Einheit, seinem klar und bestimmt ausgesprochenen Inhalt ist höchst beachtenswerth und kunstwürdig.

Der zweite Satz, *Allegro vivace*, von scherzoartigem Charakter ist nicht als solches bezeichnet, und bringt auch statt des herkömmlichen Trios einen interessanten canonisch gearbeiteten Seitensatz in B-moll.

Das erste Thema erscheint in directer geistiger Beziehung zum düstern Schluss des ersten Satzes, wie ein lieblicher Trost nach Leid, man söhnt sich mit den rhythmischen Rückungen seiner musikalischen Form aus, die im Anfang den Charakter unruhiger machen, als nöthig erscheinen möchte — doch wir wollen dem Componisten nicht auf dem Gebiet subjectiver Berechtigung zu nahe treten, und nehmen ihn, wie er hier ist, liebenswürdig und geistvoll. Der erste Theil schliesst in As. Der zweite tritt mit einem neuen Motiv alsbald in Fis-moll auf:



das wohl etwas zu viel schon dagewesen ist, um sich noch als etwas Anderes denn als Phrase bezeichnen zu lassen. Es verschwindet auch bald, um dem ersten bedeutenderen Satz wieder Platz zu machen, der nun vollkommen in Des-dur abschliesst. Statt des Trios folgt nun jener interessant erfundene Satz, von springender rhythmischer Bewegung:



der sowohl in dem angeführten Theil, als auch seiner melodischen Beantwortung dreifach in der Octave canonartig durchgeführt wird, und mit einer durchgehenden harmonichen Achtelbewegung ein wirklich anmuthiges, nicht nur gelehrtes Tonspiel enthält, dem man sich mit Vergnügen hingeben kann. Einem ziemlich vollständigen Abschluss in B-moll schliesst sich in kurzer Ueberleitung der erste Satz in Des-dur wieder an, rhythmisch ein wenig, aber glücklich variirt, der, ohne zu ermüden, in natürlicher und interessanter Weise zu Ende gebracht wird.

Dass zu diesen Sätzen, wie auch wahrscheinlich zu den folgenden, Beethoven'sche Gedanken eine mächtige Grundlage bilden, möchten wir nicht verschweigen, sein Genius erscheint auch darin göttlich, dass er wie all-
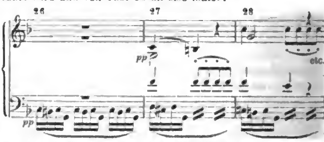
gegenwärtig sich selbst da enthüllt, wo er äusserlich durch keine Reminiscenz bemerkbar erscheint.

Der dritte Satz, *Andante con moto*, wird mit dem zweiten durch ein *Adagio quasi Recitativo* von 26 Takten verbunden, einem Tonsatz von fremdartigem Gepräge, wenn auch in einem Motiv noch an das Vorhergehende anklingend. Ueberlässt sich der Tondichter einem rhapsodischen Erguss, indem er nach neuen Weisen suchend die Phantasie durch das Reich der Harmonie schweifen lässt? ist es ein Ringen der Empfindung nach der festern Stimmung des folgenden Andante? — jedenfalls hat die Stelle etwas Gesuchtes, und ist in ihrer Gestaltung den Bach'schen Phantasien stammverwandt, hier dem Charakter des Uebrigen etwas fernliegend und an sich nicht bedeutend genug, um zu befriedigen. Das darauf folgende *Andante con moto* in E-dur, ein breit- und nobel angelegtes Lied mit reich ausgeführten Variationen hat uns bei den vorzüglichsten Intentionen doch manche Bedenken erregt. Zunächst das, dass es wirklich recht schwer erscheint, eine edle und reizvolle Melodie zu erfinden, um so schwerer, je mehr sich der Componist in die Beethoven'sche Innigkeit und Keuschheit der Empfindung hineingelebt hat, und aus dieser Stimmung heraus die Quelle der Dichtung entspringt. Ein Mangel an Reiz oder Originalität wird sich um so sichtbarer machen, je breiter die Melodie angelegt ist und je mehr darauf gebaut wird. Ferner: es ist gewiss verdienstlich, die Gedanken möglichst eigenartig durchzubilden, und wenn hierbei strenge künstlerische Formen durchgeführt werden können, so ist das sicher kein Fehler; die Form des Canons entspricht zudem sehr wohl der melodischen Gleichberechtigung der Violine und des Cello. Fühlt man aber hindurch, dass der Canon gesucht erscheint, dass vielleicht die Melodie vorzüglich mit Rücksicht auf ihn gezeichnet wurde, dass sich das Ganze nicht wie von selbst in einander fügt, sondern zusammengearbeitet ist, so schwindet bei dem Hörer etwas von dem Zauber, und das Vergnügen an vortrefflicher Arbeit kann für den Mangel an Befriedigung der musikalischen Empfindung nicht genügend entschädigen.

In den letzten Jahren hat das erneute Studium der Werke Bach's die Freude an strengen Formen wesentlich gefördert und einen regen Wetteifer hervorgerufen, sie zu beherrschen und wirkungsvoll anzuwenden; indess lässt sich die Gefahr nicht verhehlen, dass das Mittel unwillkührlich zum Zweck erhoben erscheint, dass reiche Compositionstechnik an die Stelle wirklichen und gesunden Lebens des Kunstwerks tritt. Wir überlassen dem Spieler und Hörer zu beurtheilen, wie weit diese Gedanken auf das Andante des Kiel'schen Werkes Anwendung finden möchten; auf der andern Seite kann es das Verdienst feiner Arbeit und geistvoller Züge, wie edel gedachtes Wesen für sich in Anspruch nehmen. Eine Skizzirung der Hauptthemen, so interessant sie wäre, dürfte zu weit führen. Der letzte Satz des Werks, ein leidenschaftliches *Allegro (molto)* in Cis-moll hat wieder die knappen und präcisen Formen des ersten Satzes, das vorwärts zum Schluss dringende kernige Wesen, hier fügen sich die canonischen Formen viel naturwüchsiger zu interessanten Gängen zusammen, das Ganze quillt wie aus Einem Guss hervor, ist charaktervoll gedacht — und spannend durchgeführt. Fehlt es auch zuletzt an dem chromatisch aufsteigend construirten Gange nicht, so ist er doch künstlerisch motivirt und thut seine Wirkung. Rücksichtlich der Technik, namentlich des Claviers, sei noch erwähnt, dass sie die Errungenschaften der Schumann'schen Schule in Anspruch nimmt; bei dem vorwiegend ernsten, ja düstern Charakter, bei einer Gedankenrichtung, in der mehr Zeichnung als malerische Farbenpracht vorwaltet, wird die Technik zuweilen einseitig werden; wir ziehen diese Beschränkung der reich ausgestatteten Phrase vor. Somit sei das bedeutende Werk der Ausführung bestens empfohlen. (Einige Druckfehler der Partitur in den Versetzungszeichen in dem sonst vortrefflich ausgestatteten Werke werden sich beim Spielen leicht rectificiren lassen.)
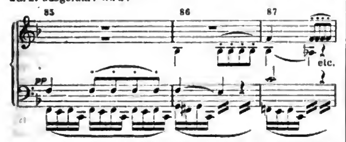
Ueber eine zweifelhafte Stelle in Mozart's Quartett Nr. 6 C-dur.

G. v. T. Dasselbe herrliche Quartett Mozart's, dessen eigenthümliche Introduction eine Zeitlang manchem Theoretiker Kopfbrechen verursacht, doch aber endlich nach vielem zur Zeit Gottfried Weber's und noch nachher geführten Streit Anerkennung in Gnaden gefunden hat, bietet in dem wunderschönen *Andante cant.* F-dur noch eine Stelle dar, welche, obwohl auffällig, doch von den Meisten, selbst dem unermüdet fleissigen und sorgfältigen Otto Jahn ganz unbeachtet geblieben ist, von Manchen aber und zwar von ganz tüchtigen, namhaften Musikern und genauen Kennern Mozart's als verfälscht bezeichnet wird. Jedoch ist dem Schreiber dieses nicht bekannt, dass sie schon einmal Gegenstand öffentlicher Besprechung gewesen sei. Es ist das die Stelle, mit welcher der Mittelsatz C-dur eingeführt wird und von Takt 26 an also lautet:

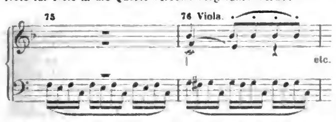


Hier wird behauptet, diese Stelle könne Mozart nicht so gedacht und geschrieben haben, es könne nur aus Versehen eines Abschreibers oder aus welcher unbekannten Ursache gegen seinen Willen im 26. Tact der ersten Violine die erste Phrase des Themas [Notenbeispiel] weggeblieben sein und müsse deshalb wieder eingesetzt werden, denn es lasse sich nicht denken, dass Mozart gerade beim Eintritt des Themas, welches sich ganz bestimmt als Mittelsatz charakterisire, den Anfang desselben, das Hauptmotiv, weglassen und nur dessen angehängte Schlussnoten habe vorführen wollen — der Eintritt der ersten Violine im 27. Takt mit der dissonirenden Septime ohne Vorbereitung sei Mozart ungewöhnlich — am auffallendsten aber

sei, dass im zweiten Theil im 85. Takt, wo Mozart das Thema in der Haupttonart F-dur wiederholt, der volle Gedanke unverkürzt ausgeführt wird:



Dagegen wurde geltend gemacht, dass die eigentliche Wiederholung des Mittelsatzes in der Haupttonart auf regelmässige Weise Mozart's im 75. bis 79. Takt erfolge und hier ganz genau Note für Note in die Quarte versetzt vorgeführt werde:



dass aber ein zweimaliges ganz gleiches Abschreiberversehen oder sonstiger Zufall eine gänzliche Undenkbarkeit bilde, dass die offenbare Intention Mozart's gewesen sei, die schöne Bassfigur, die auch wirklich den Hörer fesselt und ihm lange nachklingt, eindringlich hervortreten zu lassen, welche Intention nach zweimaliger Vorführung derselben gegen die unverkürzte Ausführung des Themas im 85. Takt zurücktreten musste, dass die frei eintretende Dissonanz im 27. und 76. Takt als Vorhalt des $\frac{4}{2}$-Accords weder fehlerhaft noch ungewöhnlich genannt werden könne u. s. w.

Ueber die Richtigkeit der einen oder andern Meinung kann deshalb nur die Einsicht des noch vorhandenen, nach Otto Jahn's Mittheilung (Leben Mozart's Bd. I S. 69) im Besitze des Herrn Plowden in London befindlichen Originals entscheiden. Auf Veranlassung des Schreibers dieser Zeilen hatte nun der gleichfalls in London wohnende Herr Musikdirector Otto Goldschmidt, selbst sehr gebildeter und tüchtiger Musiker, die Güte, diese Einsichtnahme zu bewerkstelligen. Dass nicht der leiseste Zweifel sowohl gegen die Authenticität des Originals, als gegen die Wahrhaftigkeit des bei der Frage ganz unbetheiligten Mannes obwalten kann, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Nach genauer abschriftlicher Mittheilung vorstehender drei Stellen aus der bei J. André in Offenbach erschienenen Partitur antwortet derselbe Nachfolgendes, was nun mit dessen Erlaubniss der Oeffentlichkeit übergeben wird:

»Die Originalpartitur enthält die fraglichen Stellen genau wie auf dem mir zugesendeten Manuscript und dies sowohl beim Beginn des Mittelsatzes, wie bei der Wiederholung im 75. Takt u. ff. Takt 85 und 86 sind ebenfalls in Mozart's Manuscripte, wie von Ihnen verzeichnet.«

»Mozart's Handschrift ist so überaus reinlich, deutlich, klar und erschöpfend (dies mit Bezug auf Vortragszeichen, Bindungen etc. in allen Stimmen, wiederholt, wenn egal beabsichtigt) in diesem Manuscripte, wie in den übrigen fünf zu dieser Folge gehörigen Quartetten, dass ich von einer zufälligen Hinweglassung der von gewissen Musikkennern desiderirten Ergänzung keine Spur einer Begründung finde.«

»Ich habe die Pausen in den drei obern Systemen in allen drei Stellen genau verglichen mit denen im übrigen Quartette. Sind die letztern von Mozart's Hand, so sind es auch diese.«

»Ich bemerke auch, dass die Einleitung des Adagio des ersten Satzes, die ebenfalls zu manchen Zweifeln Anlass gegeben, ebenso bestimmt klar im Mozart'schen Manuscripte und übeinstimmend mit den gedruckten Ausgaben — sich geschrieben findet, wie jene zweifelhaften (?) Stellen im zweiten Satze. Dieser Stelle im ersten Satz hat man bereits im Manuscripte nachgeforscht, denn ich finde über den querständlichen Dissonanzen im Takte 2 und 6 Bleistiftkreuze ✕ deutlich angebracht.«

Hiermit hat die fragliche Differenz wohl ihre Erledigung gefunden.

Abert's Oper „Astorga",

Text von E. Pasqué.

Stuttgart. = Diese Oper kam bekanntermaassen im Monat Juni in Stuttgart zum Erstenmale auf die Bühne. Die tragischen Lebensschicksale Astorga's, des zu Ende des 17. Jahrhunderts in Sicilien geborenen Componisten, sind den meisten Lesern dieser Zeitung bekannt; solchen aber, denen Astorga's Namen und sein *Stabat mater* dennoch unbekannt geblieben wäre, empfehlen wir in Riehl's musikalischen Charakterköpfen hierüber nachzuschlagen. Der Dichter des Libretto führt den Helden der Oper ein, wie er am Hofe des Herzogs Farnese (Bass) in einem ähnlichen Verhältnisse wie Tasso lebt, für die Nichte des Herzogs, Eleonoren (Sopran), in stiller Liebe glühend, welche jedoch nicht ganz unerwidert bleibt. Introduction, Chor, Lied und Ensemble auf der Terasse vor dem Palast des Herzogs. Der Chor, weiblicherseits Kränze windend und in malerischen Gruppen gelagert, stimmt eine ruhige, sanfte Weise an, Astorga (Tenor) im Vordergrund zu den Füssen Eleonoren's sitzend, singt ihr ein Lied, das aber ziemlich trivial ausgefallen ist, wesshalb es beinahe lächerlich erscheint, wenn nach Beendigung desselben Eleonore dem Sänger einen Lorbeerkranz auf's Haupt drückt. Das ihm folgende Ensemble ist von guter sanglicher Wirkung, wenn auch an Erfindung matt. Die zweite Scene beginnt mit einem Terzett, in welchem Leonore durch ihren Oheim, den Herzog, von einer Werbung des Herzogs von Balbazes (Bariton), Gouverneur von Sicilien, um ihre Hand erfährt. Die Bestürzung Eleonoren's, das Drängen des Herzogs, das Auftreten des Balbazes und sein Entzücken über die königliche Erscheinung seiner künftigen Gattin, dies Alles ist von Abert sehr gewandt zu einem schönen Ganzen verwoben. Dritte Scene: Auftritt Angioletta's (Sopran), der von ihrem Lehrer Astorga hierher gerufenen Schülerin; die Einleitung im Orchester (Holzblasinstrumente) halten wir für sehr gelungen, überhaupt scheint uns diese Angioletta der ausgesprochenste Charakter in der Oper. Folgt Finale, welches, mit einer sehr gewöhnlichen und überflüssigen Balletmusik beginnend, in einen Hochzeitgesang übergeht, Hymne genannt, welche uns aber etwas langweilig anmuthete. Sie aber führt den ersten dramatischen Knoten herbei. Astorga hatte nämlich diesen Hochzeitsgesang auf Befehl des Herzogs componirt und hegte dabei die geheime Hoffnung, seiner Liebe zu Leonoren (welche dem Herzog unmöglich verborgen bleiben konnte) und ihrer baldigen Verlobung gälte dieser Befehl. Er sieht sich getäuscht — als Angioletta, begleitet von seinen Schülern, eben diesen Sang begonnen hat, tritt Balbazes, geführt vom Herzog, auf und wird von Letzterem als der neu erwählte Bräutigam Leonoren's dem versammelten Hofe vorgestellt. Astorga erkennt sofort in ihm den Mörder seines Vaters, welcher auf Balbazes Befehl einstmals hingerichtet wurde, und erzählt nun in grösster Aufregung die bekannte Hinrichtung, wobei Mutter und Sohn (Astorga) zugegen sein mussten. Diese Erzählung ist ein höchst bedeutendes, dramatisches Musikstück, dem sich ein Quintett anschliesst, welches das Herz des Zu-

hörers erbeben macht und ihn unwillkührlich mit fortreisst. Balbazes will nun wuthentbrannt auf Astorga eindringen, da schaaren sich dessen Schüler um ihn, und während diese ein schönes Gebet zum Himmel schicken, deckt Angioletta den geliebten Lehrer muthig mit ihrem Leibe, vor welch schöner Erscheinung Balbazes' Hand erlahmt. Sein Blick ist wie gebannt auf diesem holden Antlitz und Astorga's Schüler, diesen Moment benutzend, entfernen sich schnell mit dem halb ohnmächtig gewordenen Sänger. Der Vorhang fällt. — Zweiter Act. Astorga hat sich in die Wohnung Angioletta's, in der Nähe von Parma, geflüchtet und hier in der Einsamkeit nach den sturmvollen Erlebnissen zeigen sich zum Erstenmale die Spuren einer tiefen Gemüthskrankheit, deren Entstehung auf dem Hochgerichte zu suchen ist, wo er, als schwacher Knabe, seinen Vater enthaupten sehen musste und wo er seine Mutter verlor, welcher aus Verzweiflung und Entsetzen das Herz brach. Er beginnt hier nun sein *Stabat mater,* verliert sich dabei aber in tiefsinnige Gedanken, die *Mater dolorosa* wird ihm zur eigenen klagenden Mutter, er kann nicht weiter schreiben und sinkt ermattet zusammen. Reich an einzelnen Schönheiten ist diese Scene, doch entschieden zu lang. Angioletta weckt ihn aus seiner Schwermuth mit einem abgeschmackten Lied von Liebe, Glaube und Hoffnung; in der Liedform hat Abert kein Glück, auch hier fällt er wieder in's Alltägliche. Um vor den Nachstellungen, vor welchen Astorga noch immer nicht sicher ist, sich zu verbergen, begiebt er sich auf Angioletta's Bitten, zu welcher er seit dem letzten Vorfalle eine fast mehr als brüderliche Neigung gefasst hat, in die nahgelegene Klosterkirche. Kaum ist er abgegangen, ertönt von fern auf dem Fluss lustiger Männersang und eine grosse Scene beginnt, in welcher Graf Lauristan (Bass), Intendant der Capelle Leopold I. und acht Cavaliere, denen sich auch Balbazes beigesellt hat, unterrichtet von dem schönen Gesange des lieblichen Kindes, dasselbe bewegen wollen, mit ihnen nach der Residenz zu gehen, um dort als Sängerin an der Oper zu glänzen. Hier wollte Abert, wie es scheint, sich auch im leichten Genre versuchen, aber es gelang ihm nicht mit Glück. Die Musik erhebt sich kaum über das Niveau der Mittelmässigkeit. Dagegen ist die Probe (Improvisation), welche Angioletta von ihrem Gesange giebt, sehr geistreich gehalten und für die Sängerin äusserst dankbar. Die Cavaliere gehen aber trotzdem unverrichteter Sache wieder ab. Ein sehr schönes Oboesolo verkündet die Ankunft Leonorens; dieselbe ist verschleiert in der Dämmerung hierhergeeilt, um sich nach dem Schicksale des armen Sängers zu erkundigen. Da trifft sie unglückseliger Weise mit ihrem Gemahle Balbazes zusammen, der, ein ausgemachter Lüstling, um das Haus Angioletta's herumschleicht. In der Dunkelheit der Nacht Leonoren für Angioletta haltend, fasst er sie bei der Hand und fleht um ihre Liebe; Leonore, entrüstet, giebt sich zu erkennen, er ahnt eine geheime Verbindung seiner Gattin mit dem Sänger, woraus sich ein leidenschaftliches Duett entwickelt. Am Schlusse desselben kommt Astorga aus dem Kloster zurück, ist von dem gleichen Irrthum, wie anfangs Balbazes, über die Person Leonorens gefangen, will die vermeintliche Angioletta aus den Händen des unbekannten Verführers befreien und es entspinnt sich ein Duell zwischen den beiden — die Musik hierzu im Orchester ist neu und frappant. Balbazes sinkt getroffen, ehe Volk mit Fackeln auf Leonorens Hülferufen herbeikommt. Angioletta eilt herbei, tritt zu Astorga. Dieser aber, Leonore noch immer für Angioletta haltend, sieht Erstere bei dem sterbenden Balbazes knien, und wähnt sich von Letzterer (Angioletta) verlassen. Hier bricht seine Gemüthskrankheit in völligen Wahnsinn aus, zumal Balbazes ihn laut vor allem Volke für seinen Mörder erklärt. Nun entwickelt sich ein grosses Ensemble, an Wagner's Septett im Tannhäuser erinnernd. Astorga's Sinn ist wirr, Angioletta will ihn beschützen, da eben Wachen ihn ergreifen. Da tritt Graf Lauristan, der indessen wieder zurückgekehrt war, hinzu und flüstert Angioletta zu, sie könne ihren Lehrer retten. Wenn sie ihm ungesäumt zur Oper folge, so erkläre er vor Gerichte, dass Balbazes in ehrlichem Kampfe gefallen sei. Angioletta entschliesst sich um so mehr, als nun auch Leonore verspricht, für den wahnsinnig gewordenen Sänger zu sorgen. Nun nimmt Angioletta in einem einfachen, aber tief gefühlten Lebewohl Abschied von Astorga, welcher zwischen schwach auflodernden Bewusstsein und mächtig hereinbrechendem Wahne unter der Macht des Gesanges zusammenbricht, indem von ferne die letzten Töne Angioletta's »leb wohl, es giebt ein Wiedersehen« versöhnend verhallen. Diese Töne haben in der That, um mit Goethe zu reden, etwas »Menschengeschickbezwingendes«, und Furcht und Mitleid werden am Schlusse dieses Actes wohl keinem musikalisch fühlenden Menschen eine Thräne ersparen. — Dritter Act. Scene und Duett im Palast der Herzogin Eleonore. Sie hat Astorga zu sich genommen und vergebens auf seine Genesung geharrt; sie will das Letzte versuchen und sein *Stabat mater* ihm plötzlich zu Gehör bringen, vielleicht dass seines Geistes schönstes Licht die anhaltende Dunkelheit desselben verscheucht. Da hat es sich trefflich gefügt, dass eine berühmte Sängerin sich bei der Herzogin melden liess, die nach kurzer Besprechung sich als Angioletta herausstellt. Kleines Duett ohne Bedeutung. Sie wird die Solopartie beim *Stabat mater* vertreten und ist so um so mehr Wirkung auf Astorga zu erwarten. Dieser tritt, nachdem die beiden abgegangen sind, auf und wir halten diese Scene mit für das Beste der ganzen Oper. Der Wahnsinn Astorga's, die Ruhe, die er sich selbst singt, indem er diese Empfindung aus sich heraus seiner Mutter in den Mund legt, die er im Geiste sieht, wie sie ihm Muth einspricht — dies ist von ergreifender Wirkung in der Musik wiedergegeben und zeugt von psychologischer Kenntniss eines kranken Gemüthes. Ein Duett zwischen Leonore und Astorga, welches nun folgt, passt lediglich gar nicht mehr in die Situation, weil ja die Herzogin es aufgegeben hat, ihn durch Worte und Erinnerungen aus ihrem Munde zur Vernunft zu bringen; ausserdem ist es nichts weniger als originell — ganz und gar Meyerbeer. Astorga, nunmehr wieder allein, eben im Begriffe auf's Neue in Tiefsinn zu verfallen, hört plötzlich sanfte Töne erklingen, die ihm nicht ganz fremd sind: die ersten Takte seines »*Stabat mater*«. Er scheint sich zu besinnen, der Chor, hinter einem Vorhange im Hintergrunde des Zimmers aufgestellt, wird stärker, Astorga's Erinnerung flammt auf, die Begleitung tritt in mächtigen Accorden zum Chore, Angioletta's Sang, wie eine Engelsstimme schwebt darüber, Astorga richtet sich auf, »ja es sind meine Töne«, sein Verstand beginnt wiederzukehren, der Vorhang theilt sich, Chor und Orgel im Hintergrund, in der Mitte auf der Gallerie stehen Priester mit gefalteten Händen, Astorga erblickt und erkennt seine geliebte Schülerin — sie stürzt ihm entgegen, sie umarmen sich, seines Geistes Klarheit ist wiedergekehrt, dankend blicken sie zum Himmel. Der Vorhang fällt. *Finis coronat opus.* Gewiss lässt uns diese letzte Scene manche langweilige Partie der Oper vergessen. Abert hat vom ersten Chor des Originals ungefähr fünf Takte beibehalten, Mittelsatz und Schluss ist eigene Composition. Von dramatischer Kraft getragen schreitet die Situation, Astorga zu seinem Heile mit sich ziehend, in rascher Entwicklung dem Ende zu. Abert ist mit einem sehr feinen Gehör begabt und hat viel gelernt; an Meyerbeer und Wagner hat er glückliche Studien gemacht. Meister der modernen Instrumentation kann er sich in dramatischen Erzählungen, wie die im ersten Acte kecklich an die Seite obiger Meister stellen. Aber — und dieses Aber ist eben die Hauptsache — an melodischer und rhythmischer Erfindung ist er arm. Sobald die Situation ruhiger wird, sobald der Born melodischer Gedanken sich er-

schliessen soll, da wiederholt sich in ähnlichen Figuren ein trivialer $^{2}/_{4}$Takt und die spärliche Quelle eigener Dichtung verläuft gar bald im Sand. In jedem Acte der Oper sind Schönheiten, aber das ganze Werk trägt nicht den Stempel dessen, was man ein Kunstwerk nennt. Die Oper wird allenthalben gern gehört werden, aber einem Repertoire einverleibt wird sie nie, weil ihr doch der eigentliche Genius fehlt, der über Mode und Zeit erhaben ist.

Die Besetzung der Oper war gut; Herr Sonntheim als Astorga hatte Gelegenheit, seine Kraft und Ausdauer zu entfalten, auch sein Spiel war diesmal erträglich. Frau Leisinger (Leonore) sang mit sichtlicher Liebe ihre Partie, aber ihre Zeit ist vorbei. Frl. Klettner als Angioletta war vortrefflich, ebenso Herr Schütky (Balbazes) und Herzog Farnese (Herr Wallenreiter). Der Chor, die Achillesferse unserer Oper, liess manches zu wünschen übrig; die Capelle unter Abert's ruhiger Leitung wie immer vortrefflich. Dass Herr Hofcapellmeister Eckert, wie wir von verschiedener Seite hörten, Herrn Abert aufs liebenswürdigste unterstützte, gereicht ihm zur Ehre, da er, als erfahrener Meister, wohl wusste, auf wie viele Unannehmlichkeiten ein junger Componist bei Einstudirung seiner Oper stösst, Unannehmlichkeiten, welche Aufregungen mit sich bringen, vor welchen ihn Niemand bewahren kann.

Aphorismen über Kunst und Kritik.

(Fortsetzung.)

Das Erweitern und Verengern der Form hat seine entschiedenen Grenzen, da man endlich in's Unübersichtliche und Abenteuerliche, oder in's Kleinliche, Minutiöse verfällt. Unsere Zeit weist beide Extreme in erstaunlicher Ausbildung auf.

Erweiterungen der Form haben nach Beethoven keinen absoluten Erfolg mehr gehabt; wo sie versucht wurden, mussten es die Werke durch geringe Popularität büssen. Im Gegentheil ist beachtenswerth, dass die verhältnissmässig bedeutendsten Erfolge, die nach Beethoven erzielt worden sind (mit einziger Ausnahme Fr. Schubert's, dessen reiche Erfindung allein im Stande war, Längen »himmlisch« erscheinen zu lassen), dies den auferlegten Beschränkungen zu danken haben.

Durch allzugrosses Zusammendrängen oder Verengen wurde dagegen jene kaleidoscopartige Kleinlichkeit herbeigeführt, die heute ebenfalls ihre Rolle ausgespielt zu haben scheint. Was bedeutend wirken soll, und vermöge der aufgebotenen Mittel bedeutend wirken muss, wenn nicht ein Missverhältniss gefühlt werden soll, bedarf auch eines breiten Raumes und eines consequenten Ausbaues der einzelnen Theile im Sinne des Ganzen.

Das Subjective findet seine Schranken in der Forderung an die Musik als einer universellen Sprache. Keinem Menschen ist verwehrt, seine Eigenthümlichkeit bis zum Absonderlichen oder gar zur Caricatur auszubilden; aber er muss sich gefallen lassen, demgemäss erkannt und behandelt zu werden. (Fortsetzung folgt.)

Miscellen.

Autobiographisches von C. Gollmick.

(Schluss.)

Mit dem gemüthlichen Lortzing, der im eleganten, kalten Berlin so elend zu Grunde ging, war Gollmick öfter zusammen, so in Baden-Baden, wo die Musiker, wie sie Lortzing erkannt hatten, eine Pièce nach der andern aus seinen Opern aufspielten. Vor der ersten Aufführung des »Wildschütz« in Frankfurt waren die beiden Freunde täglich bei einander. »Die Einladungen aber in vornehme Häuser waren ihm stets unbequem, und doch musste er von Zeit zu Zeit sein »Heusamen-Wasser«, wie er es nannte, schlürfen und gleich Papageno Feigen und Zuckerbrot verspeisen, musste stets von sich und vom Theater schwatzen, was ihm nun vollends zuwider war. Wie wohl es ihm daher werden musste, wenn er, alles Zwangs entledigt, sich wieder »losgeeisct«, kann nur der vielgeplagte Tonkünstler empfinden. Aber dann auch, wenn wir hinaus ins Freie kamen, Lortzing die Weste und Halsbinde lüftete, wenn wir in ein wohlbekanntes Gässchen schlüpften, wenn wir, der Freude gewärtig, uns zwischen Papa Valentin's besten Flaschen breit machten und Lortzing froh wie ein junger Bacchant ausrief: »So, nun kann's losgehn!« — Bald darauf musste Lortzing in sein neues Engagement nach Leipzig. »Als wir uns am Postwagen die Hände drückten, sprach er gerührt zu mir: »Lieber Gollmick, wir thaten grosses Unrecht, dass wir nicht Brüderschaft mit einander tranken, aber hier ist leider nicht der Ort.« Nun, was nicht ist, kann ja noch werden, hier oder dort, antwortete ich, und nach einem herzlichen Kuss trennte uns der unbarmherzige Schwager.«

Zum Rossini-Feste in Frankfurt (1836) fertigte Gollmick ein Akrostichon auf die Namen des Maestro, wobei er seine gutgemeinten Huldigungsverse nach der Melodie des schönen Quartetts aus Graf Ory »*Noble chatelaine*« absingen liess. Dafür durften auch Dichter und Sänger »am Tisch mitessen«, und Rossini fügte zu seinem in italienischer Sprache gebrachten Danke eine an Gollmick dedicirte lange Cadenz, die er während der Tafel mit Bleistift niederschrieb.

Dies in Kürze die musikalischer Seits interessirenden Mittheilungen, wonehen auch eine Anzahl humoristischer Sendschreiben von und an Lortzing und andere Briefe Beachtung finden mögen. Meyerbeer erwiedert auf das Anerbieten des Operntextes »Cid«, er finde den Stoff grossartig, Schade nur, dass derselbe so vielfach (?), namentlich in Italien durch Sacchini benutzt sei. Auch Mendelssohn findet das Sujet höchst interessant, es verspreche für die Sinne grosse Wirkung; doch sei er zur Zeit ganz von einer grösseren Instrumentalarbeit in Anspruch genommen. Gollmick übersetzte sonst auch manche Operntexte, wie Halevy's »Musketiere der Königin«, Auber's »Des Teufels Antheil« u. a. Aus seinen Bekanntschaften mit der »Selecta der Sängerwelt« erwähnt Gollmick mit besonderem Lobe Frau Haase-Capitain, eine Frankfurterin, und Sophie Löwe. Letztere, die bei ihm den ersten Gesangunterricht genossen, habe der damals berühmte Baritonist Hauser, später Director am Münchener Conservatorium, bei einer Consultation vollständig verurtheilt, sie besitze weder Organ, noch Talent! Eine originelle Gewohnheit erwähnt Gollmick von dem Frankfurter Capellmeister Guhr. Derselbe habe, wenn er in einem Concert zugleich als Geiger und Pianist aufgetreten, in der Pause die Halsbinde gewechselt, um so gewissermaassen in zwiefacher Gestalt zu erscheinen.

Seinen letzten Paukenschlag führte Gollmick 1859 in der Oper »Raymond« von Thomas, worauf er mit einem solennen Abschiedsfeste unter dem Vorsitze von Roderich Benedix feierlich pensionirt wurde. »Was meine gegenwärtige Stellung betrifft, so habe ich ausser Briefwechsel und — testamentarischen Arbeiten keine eigentliche Stellung. Wie ich meinen seligen Vater gepflegt und ihm die Augen zugedrückt habe, so thun es jetzt meine braven Kinder und Enkel an mir. Sie unterstützen mich in meinen gichtisch-nervösen Uebeln und erhalten mein erlöschendes Augenlicht, d. h. sie lesen mir meine alten Classiker vor, die ja immer neu bleiben.«

In seinen neuesten »Kritischen Gängen« (Stuttgart, Cotta 1866) protestirt Th. Vischer, der berühmte Aesthetiker, eifrig gegen das durch neuere Richtungen wieder hervorgetretene Symbolisiren in der Kunst. Ihn selber erfüllte ein wahrer Widerwillen gegen das Predigen mit dem Pinsel oder der Leyer; es sei eben künstlerisch schwerer, aber auch schöner und tiefer, den göttlichen Geist in die Dinge zu legen, als in Personificationen und Symbolen neben sie zu stellen. Dass der Verfasser sonach von den verwandten Programmmusiken schlecht Freund ist, versteht sich schon. »Wo die Tonkunst als Instrumentalmusik reiner als irgendwo in Wirkung tritt, liegt mir das bezeichnende Wort jeden Moment auf der Zunge und löst sich nicht von ihr.«

Nachrichten.

Aus Wien wird uns geschrieben: »Die Prüfungen am hiesigen Conservatorium der Musik haben den ganzen Juli hindurch, trotz der colossalen Wirren und grossen Beunruhigung, stattgefunden, so z. B. am 4. Juli (!) die Prüfung in der Theorie (Prof. Sechter). Ein Artikel über diese Productionen in der Wiener Presse vom 7. Aug. zeigt, dass man hier wenig Lust hat, die jetzige Ueberlegenheit Norddeutschlands auch in Beziehung auf die musikalischen Lehranstalten anzuerkennen; das klingt immer noch, als ob Wien die gesammte Kunst gepachtet hätte, als ob die Pflege der deutschen Kunst vor allem in Wien zu Hause wäre, während die Thatsachen doch auch hierin vernehmlich genug sprechen. »Wien allein«, so heisst es dort,

»ist die Wiege des nationalen (?) Musiklebens.« Und weiter: »Unsere Violinen und Piano möchten leicht in einem Wettkampfe (mit Berlin, Leipzig, München sammt Paris) die Rolle des Zündnadelgewehrs übernehmen!« O arge Verblendung, nicht zu sehen, dass in der Kunst, wie im Krieg der Geist entscheidet, die Tüchtigkeit und der Gemeinsinn, nicht der glänzende Schein. Mehr wie Schein ist aber der ganze Prunk unseres Conservatoriums mit seinen fünfthalb hundert oberflächlich gebildeten Schülern doch nicht! So lange man sich bei uns hierüber Täuschungen und der alten Ueberhebung über die »norddeutschen« Bestrebungen hingiebt, ist wenig Aussicht auf Besserung vorhanden. — Charakteristisch für Wien und Oesterreich ist u. a. auch, dass der bekannte Wiener Kritiker L. Zellner vor Kurzem die österreichische Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten hat.«

Boieldieu's »Rothkäppchen« sollte, wie gemeldet wurde, die Opernsaison in Wien eröffnen; die Oper ist seit 30 Jahren daselbst nicht gegeben worden.

Von Gevaërt erscheint in Paris unter dem Titel *»Les Gloires de l'Italie«* eine Sammlung italienischer Gesangscompositionen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Die erste Lieferung enthält Stücke von G. Caccini, Carissimi, Stradella, Scarlatti, Jomelli und Cimarosa. Ein Band besteht aus vier Lieferungen, jeder kostet 5 Frcs.

N. Es dürfte wohl nicht bekannt sein, dass ein grosser Theil des im vorigen Jahre bei C. F. Peters in Leipzig erschienenen zweichörigen Credo a capella von L. Cherubini schon längst gedruckt ist. Es ist das die grosse Fuge zu dem Text *»Et vitam venturi«* etc. (S. 36 bis 64 der Leipziger Ausgabe). Man findet sie in Cherubini's *»Cours de contrepoint et de fugue«*, auch bei Kistner in Leipzig mit deutscher Uebersetzung erschienen (S. 157 ff.). Den acht Singstimmen ist hier eine unbezifferte Generalbassstimme mit der Vorzeichnung *»Organo«* beigegeben.

Leipzig. Das Riedel'sche Concert zum Besten der Verwundeten, dessen in der vorigen Nummer Erwähnung geschah, hat die bedeutende Einnahme von 1034 Thlr. geliefert.

Berichtigungen.

In Nr. 27 S. 218 Sp. 1 Z. 21 von unten ist zu lesen statt war: was; Z. 14 v. u. statt schmelzender: schwelgender. In Nr. 28 S. 226 Sp. 1 Z. 22 ist zu lesen: in den getragenen Sätzen; Sp. 2 Z. 9 statt wenig: weniger; S. 227 Sp. 2 Z. 26 statt planlos: plan. In Nr. 31 S. 251 ist in der Nachricht über eine neue Oper von A. Langert der Name derselben zu lesen: Die Fabier.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

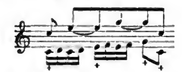
Leipzig, 29. August 1866. **Nr. 35.** I. Jahrgang.

Anmerkungen zur Ausgabe von Seb. Bach's Werken durch die Bach-Gesellschaft.
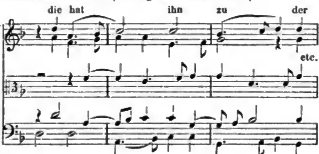
Von Dr. Baumgart.

(Schluss.)

Am allerbedenklichsten aber ist uns die Beobachtung des Parallelen-Princips in dem Chore erschienen: »Lasset uns den nicht zertheilen« (S. 96 u. ff.). Wir verkennen nicht einen Augenblick, welche Schwierigkeiten aus der Beschaffenheit der Quellen hier für die Kritik hervorgingen, und eine völlig zweifellose Herstellung des Continuo S. 99—101, wie ihn Bach gedacht hat, dürfte kaum möglich sein. Uns liegt es um so mehr fern, hierüber eine Meinung gegen den Herausgeber aufzustellen, als wir die Originale nie gesehen haben. Aber wenn derselbe das Schlussmotiv des Themas (auf »losen«) in den ersten 21 Takten gegen alle Quellen blos aus Consequenz und wegen schwieriger Intervalle überall verändert, und wenn er dabei dem Componisten an vier Stellen — nicht blos an zwei, wie er angiebt — auch noch Octaven-Fortschreitungen zumuthet, so will uns dies doch über das Maass und das Recht hinausgehend bedünken. Herr R. meint, man könne ihm aus den Octaven keinen Vorwurf machen. »In beiden Fällen nämlich«, sagt er, »schreiten Sopran und Tenor auch ohne veränderte Note in Octaven fort. Die syncopirte Bewegung des Soprans ändert, wie Figura zeigt, in der Sache durchaus Nichts:



Somit ist die vierte Octave nichts als die nothwendige Consequenz der drei vorhergehenden.« (Vorrede S. XXI). — Sind dies vier Octaven, so ist der ganze Takt nichts als ein Unisono der beiden Stimmen, und da dieselbe Combination beider Motive im ganzen Chor etwa siebzehn Male wiederkehrt — (nur später mit Aenderung der vierten Octave) — so hätten wir hier ein ganz eigenthümliches Stück Fugato oder Fuge vor uns, in welchem immer einen Takt lang Führer und Gefährte, oder — wenn man lieber will — Gefährte und Gegenharmonie sich in ein Unisono auflösen! Dass der Erz-Contrapunktiker Bach auch einmal einen solchen sich selbst negirenden Contrapunkt zu Stande gebracht haben soll, dafür ist unser Glaube nicht stark genug! Nach Bach's Auffassung, so behaupten wir, waren dies keine Octaven, weil eben durch die Synkope die Accente der Oberstimme verschoben wurden und nicht auf Octaven, sondern auf Terzen (Decimen) fielen; das Ohr fasst auch heut noch diese harmonische Beziehung der Intervalle schärfer und unmittelbarer auf, als die von H. Rust mittels besonderer Reflexion hevorgehobene. Wenn die Bedeutung der Synkope als nichtig angesehen wird, so wissen wir nicht, wie wir z. B. mit folgendem Contrapunkte Joh. Eccard's (im Weihnachtsliede: »O Freude über Freud'«) fertig werden sollen:*)



der zum Schlusse des Stücks einen Ton tiefer noch einmal wiederkehrt. Und der Satz enthält nur eine vielfach nachgeahmte Combination, wie Jeder zugeben wird, der alt-italienische Kirchenstücke kennt. Ja bei den alten Italienern wimmelt es von Quinten und Octaven, wenn wir die Synkopen als motificirend nicht gelten lassen, und so manche Engführung eines Themas auch aus neuerer Zeit müsste dann falsch sein. Das langsamere oder schnellere Zeitmaass kann nicht von wesentlichem Einflusse auf die Grenzbestimmung zwischen Erlaubtem und Unerlaub-

*) Wir haben nur die für unsern Zweck nothwendigsten Stimmen des 8stimmigen Satzes citirt.

tem sein, schon weil zwischen »schnell« und »langsam« selbst die verschiedensten Abstufungen liegen. Ueber die subtilen Regeln des »strengen« Satzes war Bach sicherlich hinweg; aber keineswegs können wir zugeben, dass er offenbare Verstösse gegen den correcten Satz — noch dazu in solcher Anzahl und Consequenz — jemals hingeschrieben hat. Wer ihn als Autorität für Satzfehler ausbeuten wollte, der würde — nun ja! um die Kenntniss einiger classischer Quinten und Octaven allerdings reicher werden; er nehme sich dann aber auch die redliche Mühe, alle davon freien Stellen zu zählen, damit er genau weiss, welchen Schatz er entdeckt hat! Herr Rust kennt Bach besser, als dass wir ihn hierüber zu belehren brauchten; es ist ihm jedenfalls auch bekannt, dass die Alten sich mit einer festen Grenze zwischen falschen und gut oder schlecht verdeckten Octaven und Quinten gerade so resultatlos abgequält haben, wie wir noch heut zu Tage, und dass sie das Erlaubte manchmal viel naiver betrachteten, als wir, ohne deshalb lax über die Berechtigung des Verbotes zu denken. Fux wird für streng genug gelten, und doch wagt er einen Satz, wie:



nicht geradezu zu verdammen, wenn auch die Rechtfertigung ziemlich lahm ist. Denkt man aber hier die zweite Stimme als tiefste (eine Folge von Sext-Accorden mit Ligaturen), so ist der Satz gar nicht selten, von Fux in mehreren Beispielen vorgeführt, und noch von Haydn in der bekannten Ddur-Symphonie nicht gescheut:



(vergl. Fux, *gradus ad Parnassum*, übersetzt von Mitzler, S. 99 u. ff., nebst Tafel XI). Wie hier die Ligaturen als Entschuldigung gelten müssen, so anderwärts auch Synkopen, wie die Beispiele bei Fux, Taf. XII hinreichend zeigen. Man sieht wohl, dass als entscheidend für fehlerhafte Fortschreitungen schliesslich doch blos die Gleichzeitigkeit übrig bleibt, wenn man auch die Nöthigung zu einer gewissen Discretion fühlt.

Wenn wir also hiernach die Existenz der drei ersten Octaven bei Bach bestreiten müssen, so fällt für uns natürlich die »nothwendige Consequenz« der vierten vollständig weg, und darnach müssen wir jene ganzen 21 Takte, in welche der Herausgeber seine Meinung und . . . die offenbar fehlerhaften Octaven-Parallelen am Schlusse des Themas hineincorrigirt hat, für willkührlich verändert erklären. Die ältere Trautwein'sche Partitur erscheint uns hier gewissenhafter und richtiger. In dieser (S. 80 u. ff.) schliesst der Bass das Thema zunächst mit dem Octavensprunge abwärts, die drei höheren Stimmen, die Takt um Takt nach ihm eintreten, sämmtlich mit der Septime. Bei der zweiten Durchführung schliesst der Bass mit dem Einklange (Umkehrung der Octave), der Alt gleichfalls, während der Tenor die Septime, der Sopran eine Aenderung der ganzen Figur hat, wie sie auch Herrn Rust's Ausgabe zeigt. In der dritten Durchführung erscheinen lauter Septimen. Nach ihr folgt eine Cadenz in E-dur, und dann sehen wir das Thema bei jeder Wiederkehr mit dem Quinten-Sprunge schliessen, übereinstimmend mit der neuen Ausgabe. Herr Rust bestätigt in der Vorrede (S. XX) die Septimen und Einklänge als auch in den Originalen befindlich, nur »dass in diesen auch noch Secunden aufwärts und Octaven abwärts« hinzukommen. Die Angabe ist jedenfalls nicht ganz genau; »Octaven abwärts« stehen auch in der Trautwein'schen Ausgabe, und sie müssen also für beglaubigt gelten; es könnte nur eben fraglich sein, ob sie an allen Stellen mit den Originalen übereinstimmen. Secunden finden sich allerdings nicht. Doch hätten wir wohl gewünscht, dass Herr Rust hier zwischen Sing- und Orchesterstimmen genau geschieden hätte; finden sie sich in den Singstimmen, so kann dies eine willkührliche Umkehrung der schwer zu treffenden Septimen sein; stehen sie in den Orchesterstimmen, so kann der Grund einfach darin liegen, dass das Instrument den tiefen Ton gar nicht oder nur schwer erreichte. Wie das Material uns vorliegt, lässt sich hierüber nichts entscheiden; die Notizen des Herausgebers sind zu allgemein, und in der Trautwein'schen Partitur sind die Instrumentalstimmen gar nicht abgedruckt, sondern nur als gleichlautend mit den Singstimmen angegeben, was theilweise ganz unmöglich ist, wie z. B. ein Blick in die mit dem Tenor in Octaven gehenden Flöten zeigt. Hr. Rust hat hier offenbar urkundliche Ausgleichungen aufgenommen.

Bei so schwieriger Sachlage kann unsere Meinung nur mit Wahrscheinlichkeitsgründen gestützt werden. Wir suchen diese aber natürlich nicht mit Hrn. Rust in der consequenten Gestaltung des zweiten Theils, sondern in andern Erwägungen.

Zunächst kommen wir hier auf den früher erwähnten Grundsatz der Kritik zurück, dass einem Corrector nicht füglich das Ungewöhnliche, sondern viel eher das leicht Verständliche zuzuschreiben ist. Nun sind die Quintensprünge, die in der neuen Partitur stehen, durch die Quellen ganz und gar nicht beglaubigt, wären aber jedenfalls leichter herzustellen gewesen, als Septimen und die überhaupt noch fraglichen Secunden. Ist es also wahrscheinlicher, dass diese eine Correctur der augenblicklich Jedem einleuchtenden Quinten, oder dass sie original sind? Die Wahrscheinlichkeit ist sicherlich für das Letztere. Ein Verbesserer schreibt schwerlich statt des fasslichsten Intervalls ein recht schwer zu treffendes, und wenn Hr. Rust gerade den letztern Umstand gegen die Septime als die genuine Lesart geltend macht, so verstärkt derselbe vielmehr die Gründe dafür. Bei Bach ist die Rücksicht auf leichtes Treffen gar zu oft eine sehr secundäre, als dass man davon Gründe gegen die Richtigkeit der Quellen ent-

nehmen könnte. Die H moll-Messe und so manche Cantate beweist, was er in dieser Beziehung für Ansprüche machte. — An zufällige Verderbniss der Originale ist nicht zu glauben; denn aus der von uns eben gegebenen Uebersicht der Varianten wird hoffentlich so viel hervorgehen, dass kein völlig »regelloses Verwandeln der Intervalle eines Thema« stattgefunden hat. Octaven und Septimen — und zwar die letztern überwiegend — nebst einigen Umkehrungen beider finden sich vor. Es wäre wahrhaft wunderbar, wenn ein zufälliger Irrthum des Abschreibers so consequent und methodisch gerathen wäre. Legt Herr Rust darauf Gewicht, dass das letzte Intervall eines Thema nicht überall festgehalten ist, so wird es keines Nachweises bedürfen, wie zahlreich, berechtigt und nothwendig solche Abweichungen sind, die von jedem Lehrer des Contrapunkts als erlaubt behandelt werden. — Der Hauptgrund des Hrn. Rust für seine Conjectur beruht aber, wie bekannt, auf den Parallelstellen. Nachdem wir über das Trügliche dieses Grundsatzes genug gesprochen haben, bemerken wir hier nur noch das für unsern speciellen Fall Nothwendige: Bach hat späterhin das bequeme Intervall der Quinte überall schreiben können, weil nirgends der Fehler einer Octaven-Parallele entstand, wie dies im ersten Theile an vier Stellen unausbleiblich eintrat (Takt 5, 12, 18 und 19). Die harmonische Gestaltung des Satzes brachte das von selbst mit sich. Wir wollen diese hier nicht zergliedern. Kundigen wird ein aufmerksamer Blick in die Partitur und ein Vergleich z. B. der ersten 5 Takte S. 96 mit den ersten 5 Takten S. 100 das einfache Sachverhältniss klar machen.

So glauben wir, dass der Octaven-Sprung, wie ihn der Bass im ersten Thema nach Trautwein's Ausgabe hat, das ursprünglich von Bach Gedachte ist. Er änderte ihn in die Septime, wo die Octave durch die Harmonie nicht geduldet wurde und weil die Septime zugleich an Entfernung der Octave am nächsten kam. Die Stellen mit dem Einklange sind vielleicht Correcturen aus Bequemlichkeitsgründen, über die wir unsicher bleiben, so wie noch mehr über die Secunden. Grosse und kleine Septimen ergeben sich je nach der Harmonie.

Es bleibt nur noch die Frage übrig: Warum erscheint im zweiten Theil nach der von uns angenommenen Urgestalt des Themas keine Octave mehr? — Darauf — wir bekennen es ganz offen — haben wir keine Antwort. Die Octave wäre an den meisten Stellen eben so gut, wie die Quinte möglich, und wo sie nicht passte, in die Septime umzubilden gewesen. Warum Bach es nicht gethan hat, wissen wir nicht, und haben eigentlich auch bei der Veröffentlichung seiner Manuscripte gar nicht darnach zu fragen. Was diese uns bieten, ist nicht nach Consequenz und Inconsequenz zu corrigiren, ausser wo unzweifelhafte Irrthümer und Fehler dazu auffordern. Hier ist das so wenig der Fall, dass vielmehr erst durch die Correctur Satzfehler entstanden sind; und über deren Bedeutung mag ein Herausgeber denken, was er irgend glaubt verantworten und begründen zu können: — niemals darf er sie einem Autor ohne die unzweideutigsten Zeugnisse der besten Quellen imputiren. Wir können es daher nur bedauern, dass Herr Rust nicht zurückhaltender verfahren ist, und stellen anheim, ob es in schwierigen, urkundlich nicht zu entscheidenden und eben so schwer zu interpretirenden Fällen nicht am gerathensten ist, das vorhandene Material in bester Auswahl treu wiederzugeben, zweifelhafte Lesarten zu bezeichnen, unsichere Verbesserungs-Vorschläge aber nicht an die Stelle derselben zu setzen, sondern in der Vorrede darzulegen und übrigens Jedem zu überlassen, ob er sie praktisch verwenden oder sich selbst eine andere Ansicht bilden will.

Recensionen.

Neue Claviersonaten.

Eduard Grieg, Op. 7. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Constantin Bürgel, Op. 5. Derselbe Verlag. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

—*a*— Die Sonate ist vorzugsweise Hausmusik, nicht Concertmusik, mag sie auch in Folge ganz besonderer Eigenschaften, die selbst im Concertsaal sich Geltung verschaffen müssen, zuweilen dahin verpflanzt werden. Beethoven's Claviersonaten wurden concertfähig, weniger der in ihnen zu entfaltenden Technik wegen, die ja heutzutage nicht allzuviel bedeuten will, als wegen der grossartigen Gedanken, die sie enthalten, und welche einem grösseren Hörerkreise in künstlerischer Vollendung zu vermitteln als Ehre betrachtet wurde. Dieser Umstand scheint heute nicht allgemein beachtet und anerkannt zu sein, denn sonst würde man nicht Sonaten im Concertstil schreiben, dadurch aber diese Gattung ihrer ursprünglichen Heimathsstätte entfremden. Es ist ja allerdings wahr, dass der Clavierstil sich geändert hat, dass das moderne Clavierstück überhaupt eine andere, neue Art der Technik zur Voraussetzung hat. Allein es bleibt immer noch ein Unterschied bestehen zwischen der Technik, die etwa Schumann und Chopin in ihren leichteren Werken angewendet haben, und jener braveurhaften Technik, die nur Sache des Virtuosen ist. Die musikalische Production, die nun einmal ein nicht blos hörendes, sondern ein kaufendes und selbstspielendes Publicum zur Voraussetzung hat, wird immer an eine gewisse mittlere Technik gebunden sein, wenn sie wirklichen nachhaltigen Erfolg erreichen will, einen Erfolg, der freilich ohne bedeutende musikalische Erfindung, ohne Gedankenreichthum und künstlerisch vollkommene Form ohnehin nicht gedacht werden kann.
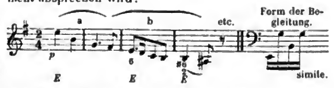
Lässt man obigen Unterschied im Allgemeinen gelten, so wird man sich auch der näheren Merkmale desselben nicht verschliessen können. Die Hausmusik verlangt Schlichtheit der Gedanken, Freiheit von allem Flitter und Pomp, dagegen Geistes- und Herzensfülle, musikalische

Combinationen, die auf die Dauer fesseln. Die Concertmusik sollte dieser innern Eigenschaften natürlich auch nicht entbehren, aber es wird gestattet sein, dass für den Vortragenden Gelegenheit gegeben werde, seine erworbene Geschicklichkeit nach verschiedenen Seiten darzulegen, und ihm dadurch einen Antheil an der Ehre und dem Ruhme des Erfolgs zu sichern. Es wird sich damit so ziemlich verhalten, wie mit einem Vorleser im häuslichen Kreise und einem Schauspieler. Der Vorleser wird einige Eigenschaften besitzen müssen, die beim Schauspieler selbstverständlich sind, aber bei weitem nicht alle. Ein Clavierspieler, der zu seinem Vergnügen und Genuss, sowie zu dem eines Kreises mit mässigen Anforforderungen, eine Sonate spielt, und ein Claviervirtuose, der öffentlich mit vollkommener Sicherheit die schwierigsten Sätze vorträgt, werden auch immer zwei verschiedene Leute bleiben. — Dazu kommt noch, dass die der Sonate nothwendigen Eigenschaften, eben die Bescheidenheit nach aussen und der Reichthum nach innen, ihre Stellung vor einem Publicum, das für sein Geld die verschiedenartigsten Ansprüche erhebt, wesentlich erschwert. Man hat ja im Concert fast ein Recht, ein reicheres Zusammenwirken verschiedenartiger Musikorgane zu verlangen, und sich von der Farbeneintönigkeit und den verzweifelten Anstrengungen eines einzelnen Künstlers, diese Eintönigkeit durch Kunst zu verdecken, nicht befriedigt zu erklären.

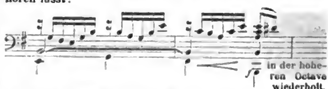
Die Beethoven'sche Sonate steht in der Rücksichtslosigkeit der aufgebotenen Mittel trotz ihrer wundervollen Conception und Erfindung schon häufig genug ausserhalb der eigentlichen Hausmusik. Die leichteste seiner Sonaten enthält Stellen, die selbst dem Künstler bedeutend zu schaffen machen, und vor welchen der Dilettant nicht selten rath- und hülflos dasteht. Trotz dieser ärgerlichen Hemmnisse findet sich der letztere aber doch so angezogen, dass er immer wieder von Neuem auf diese Werke zurückkommt, weil in ihnen ein hoher und tiefer Geist sich manifestirt. Was soll er aber mit Stücken anfangen, in welchen ihm Schwierigkeiten entgegenstarren, deren Nothwendigkeit im Organismus des Ganzen er nicht einmal einzusehen vermag, und neben welchen ihm eine trostlose Oede der Gedanken, ein Mangel an Allem, was ihn musikalisch und gemüthlich fesseln könnte, sich aufthut?

Unseren oben ausgesprochenen Begriffen von dem Wesen einer Sonate, wobei einstweilen andere Fragen, wie z. B. die von der Form und Zusammensetzung der einzelnen Sätze der Sonate unberührt geblieben sind, entspricht von den obigen das Bürgel'sche Werk, das, eine wahre »Concertsonate«, von Schwierigkeiten strotzt und nur von Virtuosen ohne grossen Aufwand von Mühe und Zeit bewältigt werden wird, am wenigsten. Das Grieg'sche ist bedeutend einfacher; gegen den musikalischen Inhalt desselben wird sich jedoch Manches erinnern lassen. Betrachten wir zunächst diese Grieg'sche Sonate.
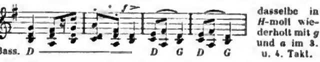
Der erste Satz (E-moll $^{2}/_{4}$ *Allegro moderato*) beginnt sogleich mit dem Thema, dem man Verve und Charakter nicht absprechen wird:



Dasselbe wird später *ff* wiederholt, doch sogleich mit freier Nachahmung der linken Hand, die einen Takt später mit demselben eintritt. Der Satz beharrt, mit kleinen Abbeugungen in die Oberdominante, im Wesentlichen fest in der Haupttonart, woselbst auch noch ein zweiter Gedanke sich hören lässt:
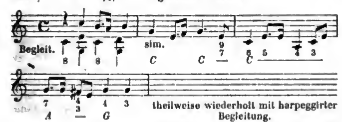


der nach 13 Takten in die Parallele G-dur führt; hier tritt zunächst ein Seitensatz auf, der folgendermaassen lautet:



Das fremdländische Colorit darin werden Manche interessant, Manche widrig und für eine Sonate zu apart finden. Die folgenden 8 Takte, in welchen der Rhythmus jenes Seitensatzes chromatisch und enharmonisch, mit etwas weitgehender Kühnheit und nicht allzu grossem Wohlklang fortgesetzt wird, führen zu einem andern G dur-Motiv, in welchem die Sechszehntelbegleitung des Themas sich wieder vernehmlich macht und mit 16 Takten den ersten Theil derart zu Ende führt, dass die Haupttonart wieder vorbereitet wird. Statt der Repetition folgt aber sogleich der zweite Theil, indem das Thema *ff* auftritt. Die Anlage jenes ersten Theils scheint uns nicht ganz befriedigend: dem langen Verweilen in der Haupttonart gegenüber, hätte unseres Bedünkens eine ausführlichere Behandlung der Parallele und des Seitensatzes eintreten und das richtige Gleichgewicht herbeigeführt werden müssen. Wir wissen wohl, dass Schumann mit der Verkürzung und leichteren Behandlung des Seitensatzes vorangegangen ist, können hierin aber keinen Fortschritt, keine zweckmässige Neuerung erkennen, da der erste Theil in seinen architektonischen Verhältnissen sicherlich dadurch verliert. Im zweiten Theil wird sowohl Motiv *a* wie *b* des Themas reichlich genug, aber nicht ohne modulatorischen Zwang (wie der Eintritt von $\overset{7}{Es}$ nach $\overset{\sharp 6}{\underset{c}{\sharp 4}}$), durchgeführt (36 Takte), dann folgt ein Orgelpunkt auf *H*, der nach 12 Takten zum Thema zurückleitet. Das Weitere gestaltet sich dem ersten Theil analog (der Seitensatz in E-moll), bis ein *Allegro molto*, mit dem zweiten Seitensatz beginnend und auch das Hauptthema nochmals kräftig zu Gehör bringend, den
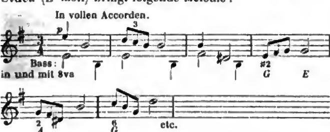
Satz abschliesst. Wir sind im Allgemeinen gegen die *Stretti* bei ersten Sätzen eingenommen, weil solche zu sehr abschliessen, um für Folgendes Raum und Nothwendigkeit zu lassen. Hiervon und von der verkürzten unselbständigen Form des ersten Theils abgesehen, finden wir aber den Satz einheitlich gestaltet, nicht arm an Gedanken und von eigenthümlichem Ausdruck.

Den zweiten Satz bildet ein »*Andante molto*« (was heisst das?) in C-dur $^4/_4$, mit folgendem Thema:
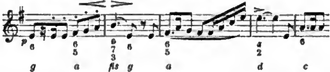


Wir müssen zugestehen, dass uns nach dem ersten ziemlich aufgeregten Satz ein tiefer empfundenes, bedeutsameres Andante- oder Adagio-Thema wohlgethan hätte. Schlimmer aber ist, dass das Thema nicht festgehalten und vertieft wird. Gleich nach den ersten 8 Takten folgt eine ganz andere Melodie, wieder in *C* $^{12}/_8$, die weder als Gegensatz noch als Fortsetzung gelten kann uud nur zerstreuend wirkt. Nach allerlei weiteren Abschweifungen kehrt endlich das erste Thema *ff* mit grossem Pomp und wogender Sechszehntel-Sextolenbegleitung in *C* wieder, später auch die zweite Melodie in *C*, dazwischen heulende chromatische Läufe und höchst leidenschaftliche Aufwallungen — man weiss nicht recht, wie sich das zum Thema verhält und empfängt nicht den Eindruck des Organischen. Dass es sehr bequem sei, ein Thema ausschliesslich durch dynamische Hülfsmittel in die Höhe zu bringen, wollen wir nicht unbemerkt lassen. Der Verfasser sollte sich Beethoven'sche Adagios genauer ansehen.

Der dritte Satz heisst »*Alla Menuetto, ma poco più lento*«. Von dem Charakter einer Menuet ist freilich ausser dem $^3/_4$-Takt so gar nichts übrig geblieben, dass wir eine andere Ueberschrift (oder gar keine) vorgezogen hätten. Das Stück (E-moll) bringt folgende Melodie:
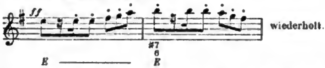


es gliedert sich in einem Hauptsatze mit zwei nicht repetirten Theilen und einem Trio in E-dur $^3/_4$, nach welchem der Hauptsatz, aber ohne zweiten Theil, wiederkehrt. Die Eigenthümlichkeit des Hauptthemas und das sinnigzarte Wesen des Trios machen uns das Stück werth und dürften ihm gewiss noch mehrere Freunde erwerben.

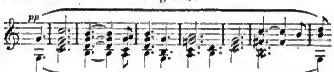
Dem Finale endlich (E-moll $^6/_8$, *Molto Allegro*-Schluss E-dur), das sonst sowohl prägnante geistreiche Motive, wie auch thematische Durchführung aufzuweisen hat, scheint uns nur die rechte Plastik des Aufbaues zu mangeln. Es fehlt an Höhepunkten der Empfindung, der Componist hat sich schon in seinen Themen erschöpft und hilft sich zuletzt, um eine Wirkung zu erreichen, mit äusseren statt inneren Mitteln. Die Anlage ist folgende: Nach einigen einleitenden Takten tritt das Thema auf:



Es steigert sich unter Beibehaltung des rhythmischen Motivs zum *fortissimo* hin, wo auf der Tonika das Thema in folgender Veränderung auftritt:



Später kehrt das Thema nochmals in der ersten Gestalt wieder, steigert sich nochmals, sinkt dann ins *piano* zurück und es erfolgt ein verhallender Schluss in der Tonika. Hieran schliesst sich nun der Seitensatz, der dadurch besonders auffällt, dass die Melodie in der untern Octave verdoppelt ist, wodurch, da kein Bass zu Grunde liegt, die Aussenstimmen in Octaven gehen:



Wir verstehen, dass hier eine Art Orchestereffect nachgeahmt ist und sind deshalb nicht unbedingt dagegen eingenommen, wenn wir auch nicht recht einsehen, warum ein leichter Bass (quasi Cello oder Fagott) vermieden wurde. Dieser Seitensatz wird mehrmals in verschiedenen Modulationen angeschlagen und zweimal durch 4 Takte unterbrochen, die in mysteriöser Weise den Thema-Rhythmus erklingen lassen. Dann aber gestaltet sich der Seitensatz ununterbrochen aus, wird im *fortissimo* unisono und dann accordisch wiederholt und läuft wieder mit dem Themarhythmus in C-dur breit aus. Hierauf folgt ein Durchführungssatz, dem ebenfalls diese rhythmische Form zu Grunde liegt und wo durch allerlei spukhafte Gänge eine Art Wolfsschlucht-Musik in Scene gesetzt wird, bis das Thema in seiner zweiten Form im *fortissimo* die Oberhand gewinnt und man allmälig zur Dominante gelangt, wo endlich in E-moll das erste Thema wieder eintritt. Abermals geht dieser Theil im *pianissimo* in E-moll zu Ende, und der Seitensatz folgt in E-dur. Von hier an hat sich's der Componist nun etwas zu leicht gemacht. Er transponirt einfach, bringt den Seitensatz in E-dur *fortissimo* mit etwas sonderbaren Harmonierückungen (# E, 6 ♮4 Gis, ♮5 Dis, G etc.), hängt

ein *Presto* von 10 Takten an, und das Stück ist aus. Trotz jener seltsamen Accorde bleibt die Tonart E-dur vom Seitensatz an ausschliesslich herrschend; hierdurch ergiebt sich eine geradaus laufende Linie anstatt einer energisch aufstrebenden und dann jäh abfallenden, wie es für ein Stück leidenschaftlichen Charakters passend wäre. Jedenfalls ist der Schluss im Verhältniss zur Breite des Seitensatzes zu kurz, das Hauptthema erscheint verdrängt und die Zweiheit dieser beiden Charaktere unvermittelt. Die etwas zerhackte Form der vorhergegangenen Theile mit den häufigen Schlüssen trägt das ihrige bei, um das Stück nicht als organisches Ganzes auftreten zu lassen.

Wie schon mehrfach erwähnt, finden sich in Grieg's Musikstücken sehr eigene harmonische Combinationen, die mindestens auf der Grenze zwischen Originalität und Kakaphonie stehen. Wir wollen hier nur noch auf einige Stellen aufmerksam machen, über welche wir vorhin hinweggehen mussten. Es wird genügen diese Stellen zu bezeichnen; wer sich für dergleichen im Grunde unbedeutendere Einzelheiten interessirt, mag sie selbst beaugenscheinigen: Seite 16, Syst. 5, die Achtel der linken Hand namentlich beim Accordwechsel. Seite 17, System 1, der Dmoll-Accord in G-dur. Seite 18, System 1, der Wechsel des Septimenaccords *a c es g* mit *as c es*. S. 20, Syst. 3 und 4, die Modulation u. A.

Im Ganzen ist nicht zu verkennen, dass in Grieg eine eigenthümliche und ächt musikalische Begabung vor uns steht, die, noch in der Entwicklung begriffen, nach glücklicher Ueberwindung alles Schlackenhaften, ein reines Gold hoffentlich in immer reicherem Maasse zu Tage fördern wird. — Die Sonate ist dem Landsmann des Componisten, N. W. Gade, zugeeignet.

(Schluss folgt.)

Aphorismen über Kunst und Kritik.

(Fortsetzung.)

Ein ungeheurer Fortschritt geschah in der Musik durch Beethoven, nicht weil er Früheres umgeworfen oder unnöthig gemacht hätte, sondern weil er Dasjenige, was in jenem Früheren dauerhaft und der Fortbildung fähig war, in sich aufgenommen und für sein besonderes Gebiet verarbeitet hat, — und weil eine neue, höchst bedeutende Persönlichkeit sich in seinen Werken offenbart, fähig Zeitideen in Tönen bleibende Gestalt zu geben.

Diejenigen Werke Beethoven's, wo er in der bewussten Selbständigkeit und im Eigenwillen zu weit ging und sich ausser Zusammenhang mit seinen Vorgängern und mit dem Allgemeinen der Kunst setzte, sind aus seiner besonderen Organisation zu erklären, und können ebendesshalb nicht schlechthin als Grundlage für eine neue Kunst dienen — die Nachahmung führt hier sofort zur Caricatur. Jene Werke hätten ihn übrigens, wären sie seine einzigen geblieben, nur einem kleinen Kreise werth gemacht, ihm die allgemeine Anerkennung und Wirkung nicht gesichert.

Beethoven's Persönlichkeit ist dadurch »höchst bedeutend«, dass sie bei aller Vielseitigkeit und aller Räthselhaftigkeit doch entschieden auf sittlichem Grunde steht, nach Tiefe und Höhe der Weltanschauung gleich bewundernswerth ist.

Die Ausstellungen, welche selbst den verhältnissmässig bedeutendsten und erfolgreichsten Hervorbringungen der neuesten Zeit noch immer zur Seite gehen, beziehen sich seltener auf ungenügende Neuheit in Form und Inhalt, als auf Mangelhaftigkeit der Form und zu grosse Eigenthümlichkeit des Inhalts. Künstler, die sich hierüber täuschten, geriethen in Sackgassen, wo die Umkehr verdriesslich und manchmal sogar schwer ist.

(Schluss folgt.)

Miscellen.

Biographische Skizzen.

S. B. Wenn in diesen Blättern über die Leistungen so vieler schaffenden und ausübenden Künstler berichtet wird, so denken wir oft, es müsse den Lesern nicht uninteressant sein, auch über die Lebensgeschichte der Betreffenden wenigstens in allgemeinen Umrissen dasjenige zu erfahren, was zur Vervollständigung des Bildes beizutragen vermöchte. Ist doch die Geschichte jedes einzelnen Menschen, wofern er nur überhaupt mit der äussern Welt in lebendige Berührung gekommen, lehrreich, ja bildet sogar nicht selten einen anziehenden Roman. Wie viel mehr muss das Leben des Künstlers, das selten an die Scholle gebunden und meist reich an Beziehungen zur Welt und zu andern Künstlern ist, Stoff zur Erzählung geben. Der Himmel bewahre freilich jede Musikzeitung, jedes Fachblatt vor jener Manier romanhafter Lebensbeschreibung, wo um ein Fünkchen Wahrheit herum eine unübersehbare Masse von Schilderungen gelegt wird, die ihre Heimath nirgend anders haben, als in dem phantasiereichen, aber der Pietät meist unzugänglichen Gehirn ihres Schreibers. Die Leser dieser Zeitung mögen beruhigt sein: was ihnen unter der obigen Rubrik geboten wird, soll rein thatsächlicher Natur sein, und keinerlei Ausschmückung enthalten, die vor dem Lichte der Wahrheit als nicht zur Sache gehöriger Flitter erscheinen würde.

Wir beginnen mit einer Dame, und zwar einer Leipziger Künstlerin.

I.

Frau Julienne Flinsch-Orwil.

Diese hochgeschätzte Sängerin, welche ihre unter manchen Sorgen erworbene Kunst jetzt nur mehr aus Liebe zu derselben ausübt, hat sich erst vor Kurzem wieder ausserhalb Leipzigs, und zwar am Düsseldorfer Musikfeste, wohin sie als Zuhörerin gekommen war, im Drang der Noth (wegen plötzlicher Absage einer für das Fest engagirten Sängerin) hören lassen, und ist dadurch, sowie durch den unter solchen Umständen doppelt ehrenvollen Erfolg, neuerdings auch in weiteren Kreisen Gegenstand der Theilnahme und des Interesses geworden; wir dürften daher mit den folgenden Notizen auch den Besuchern jenes Festes eine willkommene Gabe bringen.

Julienne Orwil ist am 8. April 1839 in der steyerischen Stadt Marburg, unweit Graz, geboren. Der Vater war Beamter und nicht musikalisch; die Mutter dagegen war letzteres desto mehr und wusste bald mit ihrem Gesang das schlummernde Talent des Kindes zu wecken, das noch heute das Beethoven'sche Lied »Kennst du das Land«, von ihrer Mutter häufig und ausdrucksvoll gesungen, als eine Haupterinnerung an ihre früheste Jugend in sich trägt. Julienne empfing auch den ersten Musikunterricht von ihrer Mutter. Als Episode ist zu erwähnen, dass das noch ganz junge Mädchen eine Gespielin hatte, die, ebenfalls in Marburg gebürtig, ihr an Musikanlage nichts nachgab. Die beiden sangen und spielten zusammen fröhlich in Garten und Stube, und es hätte wohl Niemand gedacht, dass aus ihnen einst gefeierte Künstlerinnen werden würden. Jene Gespielin hiess Amalie. Wer von unsern Lesern die deutschen Künstlerinnen der Gegenwart kennt und zu würdigen weiss, wird sogleich von diesem Vornamen auf den rechten Zunamen geführt werden; auch wir selbst wüssten augenblicklich nur die eine bedeutende Sängerin dieses Vornamens zu nennen: Amalie Joachim, des Geigenfürsten liebe Ehefrau. (Sie hiess eigentlich Amalie Schneeweiss; am Hoftheater in Wien, wie später in Hannover, war sie als Fräul. Amalie Weiss bekannt.) Doch kehren wir zu Julie zurück. In ihrem 11. Jahre waren die Eltern nach Graz gezogen; dahin kam einige Jahre später auch ein reicher Onkel aus Amerika auf Besuch. Als dieser das Mädchen

singen gehört, bot er sofort den Eltern an, es im Pariser Conservatorium ausbilden zu lassen, was denn auch nach manchen Gegenreden und Bedenken zugestanden wurde. Der Onkel brachte das nun 16jährige Mädchen nach Paris, sorgte für die Aufnahme in einer anständigen Pension, und liess es im Conservatorium eintreten. Nun folgte aber eine schlimme Zeit für die junge Künstlerin. Die Methode ihres Gesanglehrers zeigte sich bald als eine solche, leider nicht seltene, welche die Stimme, anstatt sie zu kräftigen und zu bilden, untergräbt und ruinirt. Nach vierjährigem Aufenthalt in Paris war das frische Organ und die Gesundheit des Mädchens schwer geschädigt, Zeit und Mühe schien verloren, die Zukunft zerstört. Zum Glück wendete sich Julie mit der Bitte um Rath an eine ebenso geist- als kenntnissreiche Sängerin, Frau Pauline Viardot-Garcia, deren freundschaftliche Hingebung (sie nahm Julien zu sich ins Haus) und richtige Methode ihr Gesundheit und endlich auch die Stimme zurückbrachte, zu geschweigen von dem Lichte, das der jungen Sängerin über Kunst und Gesang in dieser Umgebung erst aufging. Ihr will sie noch heute Alles verdanken, und wir fügen hinzu, dass der gesunde musikalische und auch sonst natürliche Sinn des Mädchens nur das Gute der Meisterin annahm, dagegen dasjenige von selbst abstiess, was in der etwas exaltirten Natur der Spanierin, und in der Ueberbildung der modernen dramatischen Gesangskunst für die junge Künstlerin Fremdartiges lag. Nun folgte eine Periode der glänzendsten Künstlerlaufbahn. Julie Orwil reiste mit ihrer Lehrerin nach England und Frankreich, und trat mit ihr gemeinschaftlich in wirkungsvollen und auch in bedeutenden Opern und Partien auf. In Edinburg wurden die beiden als Norma und Adalgisa hoch gefeiert und mit Beifall und Blumen überschüttet. So auch in Liverpool. Noch mehr Freude aber machte der jungen Sängerin der gleiche Erfolg, als sie mit Frau Viardot Gluck's »Orpheus« sang (Orpheus Frau Viardot, Eurydice Fräul. Orwil). Das Théâtre lyrique in Paris bestätigte den britischen Beifall und feierte beide Künstlerinnen in dieser classischen Oper in ganz ungewohnter Weise.

Hierauf ging Fräul. Orwil nach Deutschland zurück, sang mit grossem Beifall, unter andern auch im Gewandhause zu Leipzig, fiel aber hier mit ihrer Kunst und Person in eine gefährliche Schlinge, aus der sie zum Nachtheil für die musikalische Welt, gewiss aber zu ihrem persönlichen Vortheil, nicht wieder herauskommen sollte. Schon in Paris auf der Pension hatte Herr Alex. Flinsch, Kaufmann in Leipzig, der daselbst eben auch verschiedene Studien machte, sie kennen gelernt. Die in Leipzig erneuerte Bekanntschaft führte zur Heirath. Das Leipziger Publicum aber geniesst, wie die Berichte dieser Zeitung aufweisen, den herrlichen Gesang der Frau Flinsch nicht allzu selten und hat Ursache dafür höchlich dankbar zu sein.

Die Stimme unserer Sängerin ist nicht von jener üppigen Fülle, welche manchen anderen, besonders italienischen Sängerinnen, verliehen ist; aber sie trägt weit und fesselt sofort durch gewinnenden Schmelz, dem es an einer gewissen Schärfe nicht fehlt. Dadurch ist ihr Gesang besonders für deutsche Musik geeignet, wo es mehr auf geistigen Ausdruck als auf blos sinnlichen Wohllaut ankommt. Der Umfang ist nicht ungewöhnlich, aber innerhalb desselben erquickt die absolute Ausgeglichenheit der Register und das vollkommen Unmerkliche der Uebergänge. Der Tonansatz ist von allen Manieren und Unarten frei; kein falscher Beiklang stört den beginnenden und verhallenden Ton. Dazu kommt eine sehr schöne und deutliche Aussprache, namentlich auch des Deutschen, eine Reinheit der Intonation, die man golden nennen kann, und eine Innigkeit des Ausdrucks, die, keusch und edel auch in der Leidenschaft, die Sängerin als ächte deutsche Künstlerin kennzeichnet. Das südlich warme Naturell, verbunden mit Intelligenz und namentlich hohem musikalischen Verständniss, geben ihrem Gesang jenen Reiz, der nur aus solcher Vereinigung hervorgehen kann. Dieser Eigenschaft, als deutsche Künstlerin, wünschten wir, dass Frau Flinsch sich immer klarer bewusst werde.

Frau Flinsch ist eminente Liedersängerin. Aber da sie im Besitz vollkommen schöner und correcter Coloratur, und überdies für dramatischen Ausdruck ganz gemacht und gebildet ist, so bringt sie auch in der Arie und überhaupt im dramatischen Gesang immer die ausgezeichnetste künstlerische Wirkung hervor. Für Leipzig speciell ist der Besitz einer Sängerin wie Frau Flinsch von unschätzbarem Werth. Wie in früheren Jahren Frau Livia Frege, so kann jetzt sie als das Muster betrachtet werden, das dem Publicum und der Kritik einen Maassstab für ächten Gesang an die Hand giebt; besonders Sängerinnen gegenüber, die ein paar Töne mehr in ihrer Kehle haben als andere, deren Bildung nur auf den Effect vor der grossen Menge gerichtet ist, denen aber Gemüth, Leben und Geist fehlt, ist vom künstlerischen Standpunkt ihr Besitz als ein hoher Vortheil zu betrachten. Vollkommene Schule und Gesangstechnik zeigen sich hier, was so selten, mit dem vereinigt, was erst die Künstlerin macht.

Nachrichten.

Unter den vielen in der letzten Zeit für verwundete Krieger und ähnliche Zwecke veranstalteten Concerten ist auch ein Kirchenconcert zu nennen, das in Esslingen (Württemberg) am 5. August vom dortigen Oratorien-Verein unter der Leitung von Prof. Chr. Fink gegeben wurde und zwar mit folgendem Programm: *Gloria patri* von Palästrina; Kirchenlied aus dem 17. Jahrhundert »Jesu meines Lebens Leben«; Orgel-Präludium von Seb. Bach; Sopran-Arie aus dem »Messias« von Händel; dreistimmiger Chor von Barth. Cordans (Venedig † nach 1780); vierstimmiger Chor von J. A. Hasse; Bass-Arie aus »Elias« von Mendelssohn; Chor mit Solo-Quartett aus »Die letzten Dinge« von Spohr; Sopran-Arie »*Agnus Dei*« von Mozart; geistliches Chor-Lied von Chr. Fink; Sopran-Arie aus »Paulus« von Mendelssohn; Motette »Macht hoch die Thür« von M. Hauptmann.

Das Hoftheater in Hannover befindet sich in Folge der Zeitereignisse in ziemlichen Nöthen. Gegenwärtig ganz geschlossen, bleibt es zweifelhaft, wann und unter welchen Verhältnissen es wieder eröffnet werden wird. Ein Artikel in den »Signalen« hofft, dass das Institut auch ohne Hof sich ehrenvoll erhalten könne. Die gänzliche gegenwärtige Schliessung, welche zu einer Reduction der Gehalte auf die Hälfte geführt hat, ist eine bureaukratische Maassregel, die gegen alle Rücksichten für Personal und Publicum verstösst.

Das Conservatorium für Gesang in Coburg hat mit Ende Juli sein erstes Studienjahr geschlossen. Die Resultate werden von Coburger Musikern sehr gerühmt. Herr Musikdirector Töpler hat folgendes Gutachten über die Leistungen des Instituts abgegeben: »Die am 27. und 28. Juli abgehaltenen Prüfungen des hiesigen Conservatoriums für Gesang, welches bekanntlich seit dem November vorigen Jahres gegründet ist, lieferten durchaus erfreuliche, theilweise sogar überraschend günstige Resultate, sowohl in Bezug auf den Hauptzweck des Instituts: Ausbildung der Zöglinge zu Gesangskünstlern, als auch in Bezug auf die nothwendig damit verbundenen Nebenzweige — Harmonielehre, Clavierspiel, Kenntniss der italienischen Sprache, Declamation etc. Erstere anlangend, so war bei sämmtlichen Zöglingen, selbst bei den erst seit 3—4 Monaten aufgenommenen, die vortreffliche Lehrmethode des Musikdirector Franz nicht zu verkennen, deren Hauptaufgabe ist: gleichmässige Ausbildung der Stimmregister, ruhiges Tragen und Binden der Töne, und feine Nüancirung im Vortrage. Die übrigen Fächer anlangend, deren Leitung meist von hiesigen als vortrefflich bekannten Lehrkräften übernommen wurde, so waren auch hierin die Leistungen der Zöglinge lobenswerth.«

In der Wiener Hofcapelle kam Schubert's Es-Messe durch Hofcapellmeister Herbeck zur ersten Aufführung.

Rich. Wagner's »Rienzi« geht demnächst in Wien in Scene; der Componist ist eingeladen worden, die Oper bei der ersten Aufführung zu dirigiren. Derselbe soll an einer neuen Oper »Friedrich von Hohenstaufen« arbeiten.

In Paris soll eine Jugendarbeit Mozart's (aus seinem zehnten Jahre), und zwar ein Stück für Clavier, Streichinstrumente, zwei Hörner und Fagott aufgefunden worden sein, das angeblich 10 Nummern enthält und »viel Frische der Erfindung und überraschende Geschicklichkeit der Factur und namentlich der fugirten Schreibart« offenbart.

C. H. Bitter hat bei Bote und Bock in Berlin »sechs deutsche Lieder« von J. S. Bach mit Clavierbegleitung von Vincenz Lachner herausgegeben.

Die »Signale« (Nr. 39) bringen eine Notiz, nach welcher Rossini dem Papst eine Abhandlung über den Verfall der Kirchenmusik geschickt und von demselben eine Antwort erhalten habe. Rossini erblickt den Hauptgrund des Verfalls in dem Ausschluss der Frauen aus den Kirchenchören, worin man ihm freilich kaum allseitig beistimmen wird, auch soll der Papst in seiner Antwort diesen Punkt gar nicht berührt haben.

Dr. Aloys Schmitt, dessen Tod wir in der vorigen Nummer meldeten, war 1789 in Erlenbach am Main geboren. Sein erster Lehrer war der Vater, der selbst Organist gewesen. Im 11. Lebensjahre übernahm Hofrath André in Offenbach seine Weiterbildung. Dann wirkte er als Lehrer in Frankfurt, ging nach Berlin und Hannover und kehrte 1829 wieder nach Frankfurt zurück, wo er bis an sein Ende blieb. Sein grösstes Verdienst besteht wohl in seinem Musikunterricht, der ihm zahlreiche Verehrer erwarb. Sein eigener Anschlag und der seiner Schüler wird jedoch von Vielen als »hart« bezeichnet, und jedenfalls hat Schelble in Frankfurt nach dieser Richtung bessere Resultate erzielt. Ausser seinen Studienwerken sind von seiner Composition auch Symphonien, Ouvertüren, Kammermusikwerke und Concerte erschienen, Oratorien und Opern sind auf anderem Wege bekannt geworden; doch scheint Schmitt zum Tonsetzer wenig Talent gehabt zu haben.

Die in Paris erscheinende Zeitung »*l'opinion nationale*« bringt am 21. Juli in ihrem Feuilleton unter der Ueberschrift »*les oeuvres inédites de Rossini*« einen Artikel und ein Verzeichniss von Compositionen, welche Rossini grösstentheils in der Zeit von etwa 1857 bis Mitte 1866 in Passy (bei Paris) geschrieben haben soll. Es werden da angeführt etwa 50 Stücke verschiedener Art für Gesang mit und ohne Begleitung, grösstentheils über französische und italienische Texte; ferner mehr als 60 Stücke für Clavier allein und einige Compositionen für Clavier mit Begleitung anderer Instrumente. Von sämmtlichen Tonstücken sind nur wenige bekannt oder gedruckt worden, so z. B. ein »Gesang der Titanen«, welcher in Wien in einem Concert für das Haydn-Denkmal zur Aufführung gelangte; ein in der Zeitschrift »*la maîtrise*« gedrucktes *O Salutaris* für 4 Singstimmen u. s. w. Von den übrigen machen wir folgende namhaft: eine kleine vierstimmige Messe mit Begleitung zweier Pianoforte und eines Harmoniums; — ein »*Canon anti-savant à trois voix, dédié aux Turcos par le Cygne de Pesaro*«; — »*Recitativo ritmato*« (Text von Dante); — Hymne für Bariton und Chor; — »*Choeur de chasseurs démocrates*« für Männerstimmen, zwei Trommeln und Tamtam; — »*Ave Maria*« für Frauen- und Männerstimmen; — »*Echantillon mélodique sur les noires de la main droite*« für Pianoforte; — »*Prélude, Thème et Variations pour cor et piano*«; — »*Un mot à Paganini*«, Elegie für Violine und Pianoforte; — kleine Caprice »*style Offenbach*« für Pianoforte; — »*marche et réminiscences pour mon dernier voyage*« für Pianoforte; — »*receuil semi-comique de 56 morceaux pour le piano*« u. s. w. Der letzterwähnten Sammlung Clavierstücke (welche sämmtlich Ueberschriften haben, z. B. »*les figues sèches*«, »*Prélude convulsif*«, »*Valse antidansante*«, »*Spécimen de mon temps*«, »*Spécimen de l'avenir*« u. s. w.) ist folgende mit Rossini's Name unterzeichnete Notiz beigefügt: »*Je dédie ces Péchés de vieillesse aux pianistes de la quatrième classe, à laquelle j'ai l'honneur d'appartenir*«.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 5. September 1866. **Nr. 36.** I. Jahrgang.

Schumann und die Schumannianer.

E. R. In Nr. 8 d. Bl. hatten wir versucht, unsere Ansicht über das moderne Opernwesen im Gegensatz zu dem eigentlich musikalischen Bedürfen unserer Zeit zu begründen. Wir hatten dort den Helden jener Kunstgattung von so breiter Grundlage und von so gresser Wirkung auf die Massen einen jüngeren Künstler entgegengestellt, der, obwohl in weit bescheideneren Grenzen sich bewegend, doch von vielen Musikern höher geschätzt, ja mit Schumann als der wahre Eröffner »neuer Bahnen« angesehen wird. Mittlerweile ist uns Kunde zugekommen, dass diesen Blättern von gewissen Seiten her die Betonung solcher Verliebe für Schumann und seine »Epigonen« verübelt wird. Wir bitten daher heute die Leser dieser Zeitung um geneigtes Gehör, wenn wir einmal den Versuch machen, die Ziele dieser ganzen Schule einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Die Sympathien oder Antipathien, welche man den sogenannten Schumannianern entgegenbringt, sind naturgemäss zurückzuführen auf die Stellung, welche man zu Schumann und seinem Verhältniss zu Mendelssohn einnimmt, und auf den Werth, welchen man dieser ganzen neueren Schule überhaupt, gegenüber den »classischen« Meistern, einzuräumen geneigt ist. Auf den letzteren Punkt wollen wir hier nicht näher eingehen; die Zeit scheint noch nicht da, wo man über Werth und Wirkung der Kunstrichtung einer ganzen neuen Zeitepoche, zu deren Gunsten doch offenbar viel zu sagen wäre, im Gegensatz zu einer früheren sicher aburtheilen kann. Wir wollen, die erstere Frage im Auge behaltend, nur die Stellung erörtern, die man vernünftiger Weise zu Mendelssohn und Schumann und deren »Schulen«, als zu einem gegensätzlichen Verhältniss einzunehmen berechtigt ist.

Mendelssohn und Schumann weisen als Zeitgenossen fast eben so viel Berührungspunkte als Momente divergirender Richtung auf. Erstere liegen im Geiste der Zeit, dem beide sich nicht entziehen konnten, dem sie vielmehr, soweit sie mit demselben sich im Einklang fühlten, mit aller Kraft der Ueberzeugung folgten; letztere sind das Product der persönlichen Verschiedenheit und des ganz verschiedenen Bildungsganges.

Mendelssohn, von seiner frühesten Jugend an in den feinsten Gesellschaftskreisen verkehrend, musste Alles von sich abstossen, was allzu apart oder nach irgend einer Richtung übertrieben erscheinen konnte. War zugleich sein Formensinn und sein formelles Vermögen frühzeitig in hohem Grade entwickelt, so lag die Gefahr nahe (und er ist ihr auch nicht ganz entgangen) der Phrase zu verfallen. Seine ganze Natur konnte unter den obwaltenden Verhältnissen keine energisch einseitige Gestalt annehmen: die Weltbildung überwand alle Ecken und Kanten, und mindestens ist es ihm nicht gelungen, die concrete Welt seines Innern künstlerisch rein und entschieden auszusprechen. Etwas Räthselhaftes liegt für uns in der ersten Epoche Mendelssohn's insofern, als sie fast unvereinbare Gegensätze aufweist. Man denke an die ungetrübte Heiterkeit und den fast kaustischen Humor der Sommernachtstraum-Musik, dann an die tiefmelancholischen, ja weltschmerzlichen Klänge des Octetts für Streichinstrumente, die man in Betracht der Jugend und der Annehmlichkeit der äusseren Verhältnisse fast unerklärlich finden möchte; dann wieder an die ziemlich blassen und farblosen Clavierquartette Op. 1, 2 und 3. Man erhält aus diesen Werken ebenso viele verschiedene Bilder von dem inneren Wesen des Componisten als es ihrer selbst sind. Wohin neigte Mendelssohn vorwiegend? Mit der Bibel ebenso vertraut und beschäftigt wie mit H. Heines Dichtungen, ist Mendelssohn bald fromm, singt und spricht wie ein Heiliger, der alle Schmerzen hinter sich hat, bald melancholisch bis zur Verzweifelung; ein tiefer Gram lastet dann auf seinen Tönen. Die Momente des Humors, die sich zeitweilig geltend machen, scheinen nicht kräftig genug gewesen zu sein, um diese Gegensätze zu versöhnen. Mendelssohn verblasst in seinen späteren Werken, die religiöse Richtung, anfänglich so ernst gemeint, wird mehr äusserlich, die krankhaft nervöse Beschaffenheit seines Leibes wirkt offenbar auf seine Kunst ein, der zuletzt immer

häufiger das rechte innere Mark abhanden gekommen zu sein scheint.

Ganz anders Schumann. Was Mendelssohn in frühester Jugend spielend sich angeeignet und gelernt hatte, musste von Schumann erst spät und fast mit krampfhafter Anstrengung errungen werden. Kein Uebermaass von geselliger oder Weltbildung drohte seine Selbständigkeit zu verwischen oder zu ertödten; dagegen lag die Gefahr nahe in Einseitigkeit und Grübelei zu verfallen. Eine edle, tiefe und reine Natur, grosse geistige Begabung, überwanden die hieraus entspringenden künstlerischen Neigungen bis auf einen gewissen Grad, vermochten aber nicht ihrer ganz Herr zu werden; das traurige Ende des bedeutenden Mannes legte die physischen Ursachen dar, welche auf das künstlerische Gestalten nicht ohne Folgewirkung sein konnten.

Halten wir demnach die Kunst Mendelssohn's und die Schumann's gegen einander, so wiegt in der ersteren das formelle Element, in der anderen das inhaltliche vor. Mit andern Worten und positiv: Mendelssohn ist vollendeter Meister der Ausgestaltung, Schumann vollendeter Meister nach Seite reicher und mannigfaltiger Erfindung; negativ: Mendelssohn lässt nicht selten reicheren, tieferen Inhalt zu wünschen übrig, Schumann ebenso Prägnanz, Durchsichtigkeit, Klarheit der Form, im Einzelnen wie im Ganzen.

Die heutigen jüngeren Künstler nun haben die Wahl, sich einer der beiden Richtungen anzuschliessen, oder, von beiden nur berührt, ihren eigenen selbständigen Weg zu gehen. Die Entscheidung erfolgt zumeist unbewusst, je nach Richtung und Reichthum des Geistes und des productiven Talents, nach Schule und Bildung. Ihre Werke geben besseren Aufschluss über ihre Wahl, als sie wahrscheinlich selbst zu geben vermöchten. Der Kritik aber ist es zur Pflicht gemacht, das Publicum darüber *au fait* zu erhalten, welche Wege die bedeutenderen Talente der Zeit einschlagen und was ihnen gelingt oder misslingt. Heute kann man wohl schon ein Urtheil gewinnen, wohin die Nachfolge Mendelssohn's und Schumann's geführt hat, und wo Selbständiges vorliegt, das nicht zum Nachahmer- oder Epigonenthum gezählt werden darf.

Die Nachahmung oder einseitige Nachfolge Mendelssohn's hat dem Meister keine neuen Lorbeeren eingetragen. Das, worin er gross war, konnte seine Schule doch nicht erreichen, und das, worin seine Schwächen bestehen, kam durch dieselbe noch mehr zur Evidenz als durch seine eigenen Werke; das sentimentale, monotone und etwas lässige Wesen jener »Schule« brachte dem Meister sogar Schaden — über der Aufdeckung der Schwächen vergassen Viele, dass die bedeutenden Seiten des Meisters nicht erreicht wurden, ihnen auch nicht nachgestrebt worden war.

Eine einseitige Nachahmung Schumann's konnte nur zweierlei im Gefolge haben, entweder Manier oder Unproductivität. In gewissen Neuerungen und harmonisch-rhythmischen Experimenten auf Schumann's Wegen noch weiter gehen, war das bedenklichste, das gewagt werden konnte. Es wurde gewagt; aber auch hier bewährte sich das Wort: »Wie er sich räuspert, wie er spuckt, hat er ihm trefflich abgeguckt« — auch diesen Meister in seinen grossen Seiten zu erreichen, vermochte kein Nachahmer, und wenn die böse Welt dies zur Veranlassung nahm, Schumann's Grösse selbst anzuzweifeln, so war dies nur die Revanche für das, was die Schumannianer an Mendelssohn verbrochen hatten.

Mit welcher Berechtigung kann nun bei einigen neueren Musikern, wie Brahms, Bargiel, Grimm u. A. von einer Schumann-Epigonenschaft gesprochen, und kann damit ein Vorwurf begründet werden? Das ist jetzt die Frage.

Ihren Ausgangspunkt haben jene Musiker allerdings von Schumann genommen, und darin lag für sie immerhin die obenbezeichnete Gefahr. Die spätere Entwicklung aber zeigte, dass sie, wie alles Organische, von einem bestimmten Punkte ausgehend, sich mehr oder weniger selbständig ausbildeten, indem sie nach und nach die Gesammt-Tonkunst auf sich hatten wirken lassen. Ist dies der Gang bei allen Meistern gewesen — selbst Beethoven schreibt ja zuerst*) Mozartisch oder Haydnisch — so darf man auch den jüngeren Musikern keinen Vorwurf daraus machen.

Man wird demnach wohl unterscheiden müssen, wo oder bei welchen neueren Componisten offenbares Nachahmen, Copiren, vielleicht auch Ueberbieten Schumann'scher Manier vorliegt, und wo im Gegentheil blos geistig-nationale Verwandtschaft und ähnliche Ziele sich bemerklich machen. Wo das erste der Fall, da findet ein gewisser Tadel seine Berechtigung, oder es kann doch wenigstens dem Betreffenden diejenige Selbständigkeit nicht zugesprochen werden, welche als Merkmal bedeutender Begabung gilt. In dem andern Fall ist der Tadel so wenig begründet, dass man in diesem Sinne sich als Schumannianer zu bekennen keinen Anstand nehmen sollte. Schumann repräsentirt in der neueren Musik das Moment des richtigsten Uebergangs aus dem Alten zu einem künstlerisch werthvollen Neuen, indem er von der Musik poetischen Ausdruck fordert und doch zugleich auf rein musikalischen Werth und tüchtige Arbeit dringt, auch in seinen gelungensten Werken diese Forderungen selbst erfüllt. In diesem Sinne Schumannianer sein schliesst aber jede Einseitigkeit des Urtheils (etwa gegenüber Mendelssohn) von selbst aus, denn kein grosser Meister hat anderes gewollt. Da aber Mendelssohn in seinen Werken, namentlich den späteren, mehr rück- als vorwärts schauend sich verhielt, auch in seinen mündlichen Aeusserungen einen strengen Conservatismus darlegte, während Schumann voraussehend das Einschlagen »neuer Bahnen« für möglich hielt, so darf es nicht Wunder nehmen, wenn die jüngere Generation, von Geist und ernstem Streben erfüllt, sich

*) Man muss unter »zuerst« nicht die ersten Opuszahlen verstehen!

lieber an Schumann anschloss, vielleicht zuerst an verkehrten Punkten anknüpfend, doch das Panier dieser Schule treu und hoch in der Hand tragend.

Und sollte eine Zeitung wie die vorliegende solchem Streben sich nicht anschliessen dürfen, sollte sie es nicht für ihre Pflicht halten, geradezu und aufrichtig dieser »Partei« anzugehören oder ihr als Organ zu dienen? Freilich darf dies nie in der Weise jener Partei geschehen, die, wenigstens bis vor Kurzem, eine Coterie gegenseitig sich Belobender darstellte. Der Kritik muss immer Selbständigkeit in dem Sinne gewahrt bleiben, dass sie die Principien festhält und zwischen den vorhandenen Gegensätzen und bedenklichen Abbeugungen vom Wahren und Natürlichen im richtigen Fahrwasser hindurch steuert, namentlich aber dem Besonderen und Persönlichen, bei aller liebevollen Anerkennung desselben, immer das Ganze und Allgemeine der Kunst entgegenhält. Kommt es jedoch einmal auf Beurtheilung der Gegenwart an, so wird das wohlverstandene Schumann'sche Princip doch das einzige sein, womit heute durchzukommen ist und entschiedene Erfolge zu erringen sein werden.

Möchten die Leser dieser Zeitung ihr also es nicht verübeln, wenn die »Schumannianer« darin eine wichtige Rolle spielen. Die Schumannianer in unserem Sinne sind die ächten Künstler unserer Zeit überhaupt, und kann unserer Ueberzeugung nach kein Tondichter, dem seine Zukunft lieb ist, sich von dieser Schule ganz unabhängig oder gar ihr entgegen stellen. Schon fangen die Folgen solchen Thuns, wo es wirklich unternommen wurde, an, sich für die betreffenden Künstler in bedenklicher Weise zu äussern. Dem Schumannismus aber blüht nach vielen und schweren Kämpfen der endliche fröhliche Sieg!

Recensionen.

Neue Claviersonaten.

Eduard Grieg, Op. 7. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Constantin Bürgel, Op. 5. Derselbe Verlag. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

(Schluss.)

Dass die Sonate von C. Bürgel zu den concertmässig schwereren Stücken gehört, haben wir schon angedeutet und geht auch schon fast aus der Dedication an H. v. Bülow hervor; doch würde dieser Umstand uns weniger gegen dieselbe einnehmen, wenn der Gehalt bedeutend, wenn die Mittel zur Wirkung im rechten Verhältniss stünden. Dass diese Sonate übrigens nicht ganz gewöhnliches Gestaltungstalent verräth, auch in manchen Partien recht Geschmackvolles enthält, wollen wir nicht verschweigen oder in Abrede stellen. Wir sind nur einmal gewöhnt an die Gattung höhere Anforderungen zu stellen und können von diesem Standpunkte nicht abgehen, ohne uns der Beschuldigung auszusetzen, dass wir es mit der Hoheit der Kunst zu leicht nehmen.
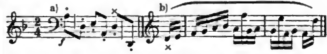
Die Hauptfrage bei einem Werke von solcher Art bleibt immer die nach dem Grade der Erfindung und nach der thematischen Arbeit, also nach den Momenten seiner augenblicklichen und andauernden Anziehungskraft. Nun ist es bei unseren heutigen Componisten zweiten oder dritten Ranges die gewöhnliche Erfahrung, dass ihnen ein Thema und allenfalls eine Seitensatz-Melodie leidlich gelingt; aber das Uebrige giebt sich mehr als Frucht mühsamer Arbeit denn als von selbst strömende Erfindung, und diesen Eindruck haben wir auch von einigen Sätzen dieser Sonate, während andere Sätze derselben durch andere später zu bezeichnende Mängel Bedenken erregen.

Der erste Satz (A-dur $^3/_4$, *Allegro moderato*) beginnt mit dem Thema, welches nicht übel klingt und einer sanften, anmuthigen Stimmung Ausdruck giebt. Der Vordersatz desselben, dem ein beweglicherer Nachsatz folgt, lautet:



Dass diesen vier Takten, die doch den Kern des ganzen Satzes bilden sollten, jene rhythmische und melodische Mannigfaltigkeit fehlt, die eine reiche Entwicklung der einzelnen Glieder zulässt, musste der Componist alsbald einsehen. Er sieht sich daher unwillkührlich genöthigt, die wesentlichsten Züge bald durch Abbeugungen zu verwischen und bald ganz davon abzuspringen. Nach den ersten acht Takten hebt der Satz in H-moll an, als wollte sich das Thema nochmals auf anderer tonischer Grundlage wiederholen; allein es ist kaum mehr zu erkennen. Nach weiteren funfzehn Takten lässt es sich noch einmal im *forte* in A-dur vernehmen, und zwar im Vordersatz wesentlich unverändert, dann aber entschwindet es den Blicken gänzlich. Die Stimmung, die es ausspricht, herrscht zwar im ersten Theil auch durch den Seitensatz hindurch; aber im zweiten Theil verflüchtigen und vermengen sich die Elemente, anstatt sich auszubilden und zu erstarken: man erfährt *ad oculos*, dass das Hauptthema zu wenig Fülle und Tiefe birgt, oder dass der Componist nichts daraus zu machen weiss; er wollte, so scheint es, ein brillantes Stück herstellen, und doch war das Thema nur nothdürftig ausreichend, um eine ganz kleine Sonatine daraus zu bilden. Das Resultat ist, dass dieser Satz keine ausgeprägte Physiognomie trägt und der Eindruck demgemäss unbestimmt und etwas flau bleibt.
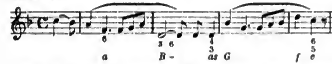
Im Scherzo (D-moll $^2/_4$, *Allegro capricciosamente*) lässt der Autor folgende zwei Motive gegen einander spielen:



Das zweite derselben ist aus Schumann allzusehr bekannt, um sich zur Grundlage und Durchführung eines neuen Stückes zu empfehlen. Im Ganzen scheinen uns diesem Satze Klarheit der Gestaltung und hinreichende Gegen-
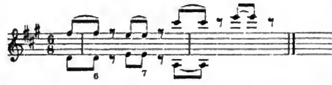
sätze zu fehlen; ein Mittelsatz in B-dur ist nicht von Trockenheit freizusprechen.

Das folgende Adagio (F-dur $^4/_4$) beginnt mit einem Thema, das einen Anflug von tieferer Empfindung hat und vielleicht eine gute Grundlage zu Variationen gegeben hätte:



Leider aber hat der Componist auch mit ihm nichts rechtes anzufangen gewusst: es erfährt keinerlei wirklich interessante Verwendung; weder durch Contrapunktik, noch durch spannende Modulationen und überraschende Auflösungen und Eintritte gewinnt es im Verlauf unser näheres Interesse; nur ein Mantel von wenig sagenden Claviepassagen wird ihm später umgehängt, und ein Seitensatz in *C* trennt es zuweilen von sich selbst, um es dann wieder in *F* zusammenrinnen zu lassen. Auch mit dem Ohr unseres Autors möchten wir rechten, wenn es das *as* des Basses im zweiten Takt für eine Schönheit zu halten scheint; theoretisch betrachtet hat *as* keine Beziehung zum folgenden G-moll und erscheint als ein ungeschickter Eindringling, der sich zur Unzeit wichtig machen will. Wir würden *a* natürlicher und richtiger finden. Der Pomp, mit dem das Thema gegen den Schluss hin auftritt, ist ein recht moderner Effect, dem wir in einer Sonate am unliebsten begegnen.

Das **Rondo** endlich (A-dur $^6/_8$, *Allegro vivace*) belehrt uns abermals, dass der Autor, der vielleicht in anderen Formen ganz Annehmbares zu schreiben im Stande ist, für die »Sonate« das rechte Zeug nicht hat. Das Thema, mit einer synkopirten Figur beginnend:



lässt sich wohl mehrmals im Stücke vernehmen, ohne aber dem Satze einen bestimmten Charakter zu geben. Schon im Thema selbst lassen sich bald heterogene Elemente vornehmen, die sich im Verlauf des Stücks noch bedeutend vermehren und einen festen Charakter nicht aufkommen lassen: die Synkopen treten eben ein, wenn die Form der Sonate es zu erheischen scheint, verschwinden aber bald wieder und gewinnen nirgend jene Bedeutung, die ihnen zukommen sollte, wenn der Verfasser sie an die Spitze seines Stücks stellt.

Wir können nicht umhin, hier einmal ernstlich darauf hinzuweisen, dass viele Componisten das Wesen der Sonate blos in ihrer äussern Form zu finden scheinen. Man glaubt, wenn man drei oder vier Sätze in verwandten Tonarten, den ersten und letzten in gleicher Tonart geschrieben, darunter in der Mitte ein Adagio und ein Scherzo; wenn man ferner jedem einzelnen Satze durch Haupt-, Seiten-, Durchführungssatz, durch Modulation in die Dominante u. s. w. die nöthige Form gegeben hat — eine Sonate gemacht zu haben, die sich sofort sehen lassen kann. Wir sind aber der Ansicht, dass jene Eigenschaften oder vielmehr äusseren Kennzeichen nicht genügen. Man sehe doch Beethoven's Werke an, und bemerke, wie es ihm immer darauf ankommt, seinen Themen im Laufe des Stücks erhöhte Bedeutung zu geben, sei es durch thematische Zerlegung, modulatorischen Wechsel und überraschende Zurückleitung, oder durch contrapunktische Behandlung und reiche Variation. Mag man an Tiefe und Reichthum der Ideen, an kunstvoller Bearbeitung immerhin dem Riesen nachstehen müssen, mag man Originalität der Gedanken, diese seltene Gabe, vermissen lassen, immer dürfte man doch in eigenen Werken zu zeigen haben, dass man den Geist des grössten Sonaten-Meisters versteht und, auf seinen Pfaden wandelnd (natürlich nicht blos nachahmend oder gar seine Ideen und Manieren sich aneignend), dem Geiste der Kunst überhaupt am nächsten kommt. Das, worin Beethoven am grössten ist, ist zugleich dasjenige, was in aller Musik gilt und seine Geltung behaupten wird.

Kirchengesang.

G. Döring, Choralkunde in drei Büchern. Danzig, 1865. X und 500 Seiten.

H. M. Schletterer, Uebersichtliche Darstellung der Geschichte der kirchlichen Dichtung und geistlichen Musik. Nördlingen, 1866. VI und 323 Seiten.

C. P. Den Verfassern dieser beiden hymnologischen Schriften gebührt das Lob grossen Fleisses, womit sie sich in das weite und stets sich erweiternde Gebiet kirchlicher Dicht- und Tonkunst eingearbeitet und die Resultate der seit Jahrzehnten in demselben betriebenen Forschungen der Hymnologen zusammengestellt haben. Ihr Zweck ist ein wesentlich praktischer und populärer und als solcher durchaus anerkennungswerth; wer irgend mit Ernst und Hingebung dazu beiträgt, den Musikern, Schullehrern, Theologen und Liebhabern kirchlicher Kunst zu näherer Kenntniss derselben zu verhelfen, sie also namentlich in die Geschichte und Literatur derselben einzuführen und dadurch auch auf wirkliche Hebung dieser Kunst hinzuwirken, der verdient unsern Dank. Nur darauf können und werden die beiden Verfasser keinen Anspruch machen, dass sie als selbständige Forscher wesentlich Neues für die Wissenschaft zu Tage gefördert hätten. Döring theilt zwar eine namhafte Anzahl literarischer Notizen mit über Gesang- und Choralbücher, die er zum Theil selbst gefunden: aber viel mehr als die Titel erfahren wir nicht von denselben. Es hat sein Buch überhaupt vielfach das Ansehen blosser Sammlung von Titeln, Lieder- und Choralanfängen und Namen, also eigentlich eines im Ganzen wohlgeordneten Katalogs, zwischen des-

sen Hauptrubriken dann freilich Erläuterungen und Reflexionen hergehen, die aber häufig durch ihre Breite den Mangel tieferer und selbständigerer Erkenntnisse nicht decken. Winterfeld, Koch u. A. sind stark benutzt, wogegen man da, wo der Verfasser auf theoretische und principielle Fragen einzugehen sich anschickt, die Kenntnissnahme von neueren theoretischen Werken über Hymnologie vermisst. Auch Schlotterer giebt mehrfach, um recht vollständig zu sein, umfangreiche Kataloge von Namen und Büchertiteln; aber der Hauptinhalt des Buchs besteht doch mehr aus zusammenhängenden, gutgeschriebenen Darstellungen, die dem Leser mehr ein lebendiges Bild von den Leistungen der einzelnen Zeiten und Künstler geben. Er hat dabei freilich manchmal auch die ihm gesteckten Grenzen insofern überschritten, als er Manches sehr ausführlich mit aufnimmt, was nicht nothwendig zur hymnologischen Kenntniss gehört; z. B. S. 39 ff. aus der christlichen Missionsgeschichte; S. 95 aus der Geschichte der Hussiten. Man bekommt den Eindruck, dass dem Verfasser der kirchenhistorische Stoff, in dem er sich doch erst aus abgeleiteten Quellen eingearbeitet hat, hie und da über den Kopf gewachsen ist. Freilich scheint uns, dass auch in Döring's Werk der ganze Abschnitt über die Liederdichtung, also über die Texte eigentlich nicht hineingehört; denn eine Choralkunde hat es nur mit der Musik zu thun; ein Liedertext für sich wird ja niemals Choral genannt.

Im Einzelnen möchten wir für etwaige zweite Auflagen auf Folgendes aufmerksam machen. Bei Döring sind uns da und dort Verstösse und Unrichtigkeiten aufgefallen. S. 366 und 368 schreibt er jedesmal Glareau (als ob dies eine französische Endung wäre) statt Glarean; weil der Mann aus Glarus war, nannte er sich Glareanus, wie Bugenhagen, weil er aus Pommern war, Pomeranus. S. 295 zählt er Lampe unter die kirchlich-orthodoxen Dichter, statt ihn erst S. 328 unter den reformirten aufzuführen; ebenso nennt er sehr irrig S. 331 den schwäbischen Bauer Michael Hahn einen Dichter »im Geiste des Kirchenglaubens«, während er als Theosoph ähnlich wie Jakob Böhm vielmehr der kirchlichen Orthodoxie feindlich gegenüberstand. So ist auch Gottfried Arnold S. 164 nicht unter die Pietisten, sondern unter die von diesen sehr scharf geschiedenen Mystiker zu rechnen. Ob S. 10 die Namen des Athenagoras und Tertullian vom Verfasser selbst falsch geschrieben wurden, wissen wir nicht; im Druckfehlerverzeichniss sind sie nicht corrigirt. Vielfach haben wir auch eine Ungleichheit der Behandlung wahrgenommen; von Zinzendorf z. B. ist S. 287 zu viel, von andern Dichtern zu wenig gegeben; S. 77 ist das Neue, was Lucas Osiander in den mehrstimmigen Choralsatz gebracht hat, viel zu kurz abgethan. S. 174 f. wird das Eigenthümliche von Knecht, von Schicht, von Weimar, deren jeder eine besondere Ansicht vom Choralsatz repräsentirt, nicht genügend hervorgehoben und auf klaren Ausdruck gebracht. S. 46 tritt Philipp Nicolai auf, aber ohne eine Bezeichnung des Epoche-Machenden, wodurch er der Anfänger einer neuen, sich vom 16. Jahrhundert wesentlich unterscheidenden poetischen und musikalischen Production geworden ist. S. 52 ist über Lobwassers unsägliche Geschmacklosigkeit kein Wort gesagt. S. 201 fehlen die weitverbreiteten zweistimmigen Choräle von Layritz, S. 210 die »Stimme aus dem Reiche Gottes« von Kocher, und so noch Eins und Andres, was trotz dem ungemeinen Sammlerfleisse des Vfs. ihm doch entgangen zu sein scheint. So 331 unter Schöners Liedern grade das beste: »Himmelan, nur himmelan etc.«. Ueber die alten Kirchentonarten wird zwar 366 ff. das Bekannte gesagt; aber statt der allgemeinen Phrasen über die Vortrefflichkeit derselben und über den Nachtheil, der aus dem Verlassen derselben erwachsen sei, wäre auf Grund neuerer Untersuchungen ein schärferes Urtheil über den nur sehr relativen Werth derselben und ihren Zusammenhang mit dem specifischen Geiste der katholischen Kirche am Platze gewesen. Auch passt die Charakteristik, die S. 369 von der jonischen Tonart gegeben wird, sehr wenig zu der als Paradigma dafür genannten Melodie: »Eine feste Burg ist unser Gott.« Ebenso wenig genügt das S. 373 über die alten Rhythmen des protestantischen Chorals Gesagte; es hätte erst untersucht werden müssen, in wie weit das darin sich kundgebende Volksthümliche und zugleich Declamatorische wirkliche Berechtigung hat. Auch mit dem Vorschlage S. 389, dass man dieselbe Melodie, wenn sie zu verschiedenen Liedern gebraucht werde, in verschiedenen Tonhöhen singen soll, können wir uns nicht befreunden, weil er ganz unpraktisch ist; die Tonhöhe bestimmt sich im Choral keineswegs nach den ohnehin sehr illusorischen Charakterunterschieden der einzelnen Tonarten, sondern sehr einfach darnach, dass die Höhe und Tiefe möglichst dem Umfange der meisten Stimmen angepasst wird, damit die Masse die Melodie mitsingen kann, ohne durch zu hohe oder zu tiefe Gänge daran gehindert zu werden. — Die Umsicht des Vfs. hat seinen Blick auch auf ausserdeutschen Kirchengesang gelenkt, den vollständiger zu behandeln freilich sehr ins Weite geführt und das Interesse deutscher Leser kaum mehr angesprochen hätte. Es gehörte ohnehin, dem Titel gemäss, nur das hieher, was den Namen Choral verdient, womit von selber das Meiste ausgeschlossen ist, was z. B. dem englischen Kirchengesang angehört. Dankenswerth ist es, dass der Verfasser uns auch mit einigen slavischen evangelischen Texten und Melodien bekannt macht. — Eine reiche Fülle von Stoff hat der Verfasser sich angeeignet und so ist auch für den, der etwas lernen will, immerhin des Guten nicht wenig bei ihm wirklich zu lernen; aber eine gründlichere, mehr wissenschaftliche Durcharbeitung dieses Materials werden wohl mit uns noch manche Leser wünschen.

Zu dem Werke von Schletterer, das sich mit weit mehr wirklichem Genusse lesen lässt, möchten wir uns nur folgende Bemerkungen erlauben. S. 144 knüpft derselbe

an Palestrina's Lebensgeschichte eine Herzensergiessung über die Kargheit der Kirche, die zwar ihren Klerus auch mit zeitlichen Gütern wohl bedenke, dafür aber die ihr dienenden Musiker darben lasse. Wir wollen dieses Unrecht, dessen sich übrigens nicht nur die Kirche, sondern ebenso auch Fürsten und Städte schuldig zu machen pflegen, gewiss nicht beschönigen; aber unangenehm fühlt man sich berührt, wenn der Vfr., darauf gestützt, S. 153 das sehr prosaische Resultat zieht: »man thut besser, auf Anerkennung und Dank bei den Lebenden zu zählen, als auf den wohlfeilen Trost einer Vergeltung im Jenseits, mit dem die Kirche bis auf den heutigen Tag die ihr dienenden Künstler so gerne abspeist.« Ist wohl »Anerkennung und Dank bei den Lebenden«, so sehr Jeder sich dies wünschen mag und so gern wir Jedem solch gerechte Würdigung gönnen, die er noch zu geniessen hat, — ist das das höchste Gut, um das die ächten, grossen Künstler gerungen haben? Wir hätten statt solcher Expectorationen lieber S. 148 eine genauere, wirklich musikalische Charakterisirung Palestrina's gewünscht, da uns mit allgemeinen Lobsprüchen für unser wissenschaftliches Erkennen wie für die echte Verehrung solch eines Meisters nicht gedient ist. Ueberhaupt sind doch auch hier manche bedeutendere Erscheinungen in kirchlicher Kunst und Poesie, wie S. 187 Paul Gerhard, S. 228 Marcello zu kurz abgemacht; wir bekommen nichts Festes, Bestimmtes, woran wir diese Männer genau von allen andern unterscheiden könnten, so z. B. genügt uns nicht, was S. 161 über Eccard gesagt ist. — Gleich die Erörterungen, die am Anfang über die neutestamentliche und apostolische Zeit gegeben sind, verrathen einen Mangel an schärferem Beobachten und Durchdenken; S. 1 ist die Bezeichnung »Offenbarungswort« für den Hymnus mehr verwirrend als erklärend; der Psalm ist vom Hymnus ebenfalls nicht genau genug unterschieden; und wenn der Verfasser so vielen Andern folgend behauptet, die Christengemeinde habe von Anfang an Lieder gesungen, es gehe sogar ein lyrischer Hauch, eine poetische Strömung durchs ganze Neue Testament, so stimmt ersteres nicht mit dem, was Verf. selber S. 8. beibringt, dass erst ein Bischof Nepos ums J. 260 den Gesang in die Kirche aufgenommen habe; das zweite aber ist eine schiefe Behauptung, die, in strengem Sinn genommen, wohl von den alttestamentlichen Propheten, weit weniger aber von den neutestamentlichen Schriftstellern gilt. S. 32 sollte die Litanei genauer von der Messe unterschieden, d. h. ihre Ausdehnung über das *Kyrie eleison* hinaus und dadurch ihre Gestaltung zu einem ganz selbständigen, liturgisch-hymnologischen Stück deutlich gemacht sein. Einzelne Ungenauigkeiten (z. B. dass die Mel. »Wir glauben all an Einen Gott«, die nach den neuesten Forschungen ein älterer liturgischer Gesang ist, noch Luthern zugeschrieben wird), wollen wir nicht betonen; dagegen müssen wir S. 151 der Behauptung, die freilich noch Manche theilen, dass in die Kirche nur Vocal-Musik und nur Chorgesang gehöre, entschieden widersprechen. Dass die Instrumente, wie S. 227 gesagt wird, gleich dem Sologesang entbehrt werden können, das freilich ist gewiss; aber im Gebiete der Kunst beweist die Möglichkeit, mit dem Gesang allein auszukommen, durchaus noch nicht, dass die Anwendung weiterer Tonmittel und mannigfacherer Kunstformen unerlaubt oder unter allen Umständen zweckwidrig sei.

Indessen hindern uns diese Ausstellungen durchaus nicht, das Buch zur Orientirung in diesem Gebiete als brauchbar und lesenswerth zu bezeichnen. Der Vf. stellt (laut Vorrede) ein grösseres Werk über denselben Gegenstand in Aussicht, das demnächst erscheinen soll; wir zweifeln nicht, dass dort unsere Ausstände gehoben sein werden.

Aphorismen über Kunst und Kritik.

(Schluss.)

Ueber Mendelssohn und Schumann ist des Streites noch immer kein Ende. Dass dies im Auslande der Fall ist, oder vielmehr, dass im Auslande Mendelssohn der Vorzug gegeben wird, ist begreiflich. Wenn aber in Deutschland einer auf Kosten des andern herabgesetzt wird, so möchte man mit dem Dichter sagen: Seid froh, dass ihr zwei solche Kerle aufzuweisen habt! Und es ist ganz richtig, dass die beiden sich ergänzen, dass der eine hat, was dem andern fehlt.

Man spricht viel von Epigonenthum und es ist noch gar nicht lange her, dass man selbst Meister wie Mendelssohn und Schumann zu den »Epigonen« zählte. Dann nannte man wieder Gade einen Nachahmer Mendelssohns und Brahms und andere nennt man Epigonen Schumann's. Mit all dem ist nichts gesagt, und das ganze Gerede geht von Dilettanten aus, die überall nur die Aehnlichkeiten herausfinden, für das Besondere und Abweichende aber kein Verständniss haben, oder sehr spät dazu gelangen. (Vgl. übrigens den heutigen Leitartikel.)

In allen ernsten, wahrhaft bedeutenden Musikwerken werden von tieferen Menschen übereinstimmend drei Momente gefunden; wenigstens werden sie nicht ganz vermisst oder absichtlich verleugnet scheinen dürfen: Das Antike oder die schöne Form; das Germanische oder kräftig Charakteristische, endlich das Religiöse oder der Zusammenhang mit dem Ueberirdischen. Vielleicht ist bei Beurtheilung neuester Componisten der richtige Gesichtspunkt nur aus diesen Momenten der Tonkunst abzuleiten. In letzter Zeit haben Richtungen sich breit machen wollen, in welchen alle drei Momente gleichmässig fehlen. Das war dann eine unglaubliche Verirrung!

Miscellen.

Erinnerungen an Ems.

S. Die Musik ist im modernen Badeleben neben »dem Besten«, dem Wasser, als gesellschaftliches Bindemittel wohl ein unentbehrliches Element. Diese bunt vermengte, im wahrsten Wortsinne »gemischte« Gesellschaft empfängt eben zunächst mit Beihülfe der Musik wenigstens einen Schein von Leben und Zusammenhalt, einen wärmenden Hauch menschlicher Empfindung und Theilnahme. Die Musik ist hier, wie der scharfe und geistvolle Lichtenberg zu einem Hogarth'schen Blatte bemerkt, gerade was die Wärme dem Körper. »Was sich sonst abstiess oder in todter Berührung neben einander lag, fängt an seine subtileren Stoffe zu mischen, und so fliesst am Ende das Ganze zusammen.«

Für diesen nächsten, social-internationalen Zweck ist die auf den Tagesbedarf gelieferte Musik längst gut genug, ja eine andere wäre zu gut dafür: »*Sonate que me veux-tu?*« Kaum anders aber, ja wohl noch geringer im Werth finden wir die von Zeit zu Zeit arrangirten Gala-Concerte, für deren Inscenirung allemal und überall die Pra-

xis gilt, dem verehrlichen vernehmen Vulgus, »*quod stupet in titulis*«, eine längere Reihe in der publiken Gunst accreditirter, womöglich »berühmter« Namen gleichsam auf einem Brett hinzuschieben. Das ist anzuerkennen, und da soll ihr nicht so verwitzig sein, auch noch wissen zu wollen, was sie spielen und singen werden — »*le programme du jour donnera le détail*«.

Da uns in diesem Sturmjahre die Emser Heilquelle nicht eröffnet und auch von Musik begreiflicher Weise kaum die Rede war, so wollen wir, zumal das Wo und Wann derartiger Concerte meist ganz gleichgültig ist, als Specimen der Gattung das Haupt- und Staatsconcert der vorjährigen Emser Saison vorführen, das am 17. August zum Besten des in Wiesbaden zu errichtenden Schillerdenkmals vor sich ging. Auch hier galt es, wie wir vorhin allgemein bemerkten, die mehr sinnliche, materielle, mit dem Klange schwindende Wirkung der Musik in den Vordergrund zu heben, wogegen ihre Geist und Gemüth bildende Seite gar sehr zurücktrat — »wie es Euch gefällt!«

Wir hörten zunächst — der classischen Muse als schuldigen Tribut verabgereicht — Andante und Scherzo (die immer leichter eingänglichen Sätze der Sonatenform) aus Mendelssohn's C moll-Trio, vorgetragen von Jaell, Wieniawsky und Piatti. Wo drei solcher Virtuosen in ihrem Namen versammelt sind, da ist es fast selbstverständlich, dass über der brillanten Technik der poetische Gehalt nicht immer zu gleich schönem Ausdruck gelangt. So schien uns auch hier die Melodie des Andante zu leicht genommen, und das elfentrippelnde Scherzo wurde wie ein kleines Tripel-Concert der Behendigkeit abgethan. Der Beifall war nicht bedeutend, recht arg aber, wie Mr. Arban, Ventil-Trompeter aus London, sich nur blicken liess. »O selig, ein Kind noch zu sein«, mochten wir uns still sagen, als die Variationen »*sur un thème suisse*« (vom Schweizerbub'!) losgingen. Ja, das waren die alten Töne aus der faulen Restaurationszeit, den friedlich ruhigen Tagen, da Mutter und Grossmutter noch jung waren, das die landläufigen, kümmerlich hingezogenen Flöten- und Clavier-Variationen der seligen Kummer, Charles Czerny, Henri Herz etc. Doch halt, er sass ja just leibhaftig und wirklich neben uns, Herr Henri Herz, mit dem obligaten rothseidenen Bändchen im Knopfloch, ruhend auf den Lorbeeren seiner Variationen und vergnügt wie ein Schulmeister in den Ferien. Weiterhin spielte Mr. Arban mit einer für sein Blech gewiss erstaunlichen und auf der Promenade oder Parade sehr schätzbaren Fertigkeit Variationen eigener Arbeit, die unter Assistenz des Herrn Henri Herz (der überhaupt mit dem Publikum stets d'accord schien) mit gedoppeltem Beifall aufgenommen wurden. Gerechte Götter, sollte diese urkindliche Vergangenheitsmusik noch ferner zu Recht bestehen, wir könnten Euch auf die ganze Zukunft und ihre neueste Offenbarung »Tristan und Isolde« schwören!

Ein er und sie von der (versteht sich französischen) Emser Offenbach-Operette sangen Mozarts »Bei Männern« und ein »*Duo du Pré aux Clercs*« von Herold. — Wir hätten das Unerbauliche überstanden und wenden uns zu den Künstlern, die uns gleich anfangs als Trio begegneten. Freilich stand auch hier für den reineren Geschmack die meisterliche Ausführung mit der durchweg ganz auf die specielle Fertigkeit bereiteten Composition (Selbstverlag des Verfassers) im umgekehrten Verhältnisse. Es blieb im Grunde ein Concert *à la* Ullmann, ein Virtuosen-Concert vom reinsten Wasser — wir waren zu Ems.

Piatti, der renommirte Londoner Salon-Cellist, spielte eine »Phantasie« über Verdi's Trovatore (deren Hauptthema natürlich die uns von allen Orgeln bekannte Miserere-Melodie), von sich eine mit Mendelssohn'schen Liedphrasen gespickte »Elegie« und ein fälschlich »Tarantelle« genanntes Scherzo. Jaell wählte, zu den vorzüglich ausgeführten kräftig frischen Variationen Händel's, von seinen Compositionen eine mit starkem Pedalgebrauch in leerste Bravour verlaufende Paraphrase über Meyerbeer's Afrikanerin, dann seine Leib- und Paradestücke älteren Datums: das anmuthig malende »*A la Fontaine*« und jene fast mit seinem Namen verschwisterten Liedvariationen »*Home, sweet home*«. Das lief ihm Alles so glatt und rund von den Fingern, als rührte es ihn kaum, als könnte er noch eine gute Weile ruhig so fortspielen und trillern, und es schien ihm erst recht wohl zu werden, wenn er in beiden Händen tüchtig zu arbeiten bekam.

Eine geistig bedeutendere, originalere, voll künstlerische Natur erschien uns in H. Wieniawsky, ein Violinist à la Paganini, der wie im Vortrag des »*Carneval de Venise*«, so durch sein ganzes Inneres und äusseres Wesen an den grossen Italiener lebhaft erinnern mochte. Reden wir nicht von seinen technischen Künsten, seinem in den rapidesten doppelgriffigen Passagen golden reinen Spiele, er hat dazu das seltene Bessere: den aus dem grossen Bogenstriche erwachsenden seelenvoll ausklingenden Ton, Feuer und Begeisterung, musikalische Innerlichkeit. Er war der ächte Künstler, der mit seinem ganzen Wesen im Spiele ist und darin aufgeht. Wieniawsky, der ausser dem Carneval seine Phantasie über Gounod's Faust vertrug, wurde auch vom Publicum, trotz Arban, durch zweimaligen Hervorruf ausgezeichnet.

Zum Schluss spielte, den Titel des Concerts zu rechtfertigen, das für Mr. Arban und er und sie engagirte Orchester Meyerbeer's Schiller-Marsch — »der fromme Dichter wird gerochen«. Folgenden Abend war in Wiesbaden ein »grosses« Concert mit Servais, Wachtel u. s. w. Doch wir hatten Wieniawsky gehört und trugen kein weiteres Verlangen nach musikalischen Kurhausabenden, wir waren curirt.

Nachrichten.

London. Wie die grösseren Concert-Institute, so haben jetzt auch die italienischen Opernbühnen ihre Arbeit eingestellt. *Her Majesty's* schloss seine »*Subscription season*« mit einer splendiden Aufführung von Mozart's »*Flauto Magico*«. Dem folgten einige »*Farewell performances*«, zu ermässigten Preisen und ohne den uns unbegreiflich rigorösen Toilettenzwang. *Covent Garden* hatte mit Gebrüder Ricci's lebendiger komischer Oper »*Crispino e la Comare*« glatten Erfolg, wozu Ronconi's Buffo-Spiel und Adelino Patti's Gesang nicht wenig beitrugen. Nachdem diese Bühne noch Figaro's Hochzeit mit Frau Lucca herangebracht, werden dort allabendlich Mellon's »*Promenade Concerts*« unter grossem Zudrange ausgespielt. Der erste dieser Abende brachte Beethoven's grosse Leonoren-Ouvertüre, Priestermarsch aus Athalia, Andante und Scherzo aus Schumann's Es-dur-Symphonie, dann »Phantasien« für Pianoforte und Violine (Frl. M. Krebs, Wieniawsky), Lieblingslieder von Fräul. Liebhart, »*The grand orchestral selection*« aus der Afrikanerin und »*last not least*«, brillante Walzer und Quadrillen von Coote »und anderen populären Componisten«. »Wer Vieles bringt« u. s. w.! Auch eine »*classical night*« gab's, hauptsächlich Mendelssohn, und ein ander Mal Lock's »berühmte« Macbeth-Musik. — Moscheles, in London durch langjährigen Aufenthalt wie zu Hause bekannt und beliebt, veranstaltete in St. James' Hall ein Concert für die beiderseitigen Verwundeten des letzten Krieges. Jenny Lind, Mad. Parepa und Dr. Gunz unterstützten das edle Werk des greisen Meisters, der in seinen eigenen Vorträgen der englischen Kritik an gediegener Auffassung, energischer Grösse und Schwung des Stils gegen früher noch vorgeschritten erschien. — Die Sängerinnen Schwestern Georgi gaben eine letzte Matiné, mit Beihülfe der Seli von Lazarus (Clarinette) und Ascher (Pianoforte); sie selber sangen Verschiedenes von Auber und Rossini, schottische und englische Lieder; Gounod's berüchtigte Lach-Meditation figurirte als Gesangsolo, mit Harmonium und Pianoforte. — Eine als 12- oder 13jährig angegebene Pianistin aus Venezuela, Mlle. Teresa Carnaro, machte in St. James' Hall mit Beethoven's »*Moonlight Sonata*« u. A. Aufsehen. Selbst Musiker glaubten in ihrem Spiel Bedeutendes erkennen zu müssen. — Die drei Vereine von Gloucester, Worcester und Hereford alterniren mit Veranstaltung jährlicher Musikfeste. Das letzte Gloucester-Festival ergab nach einem Besuche von 9311 Personen die Einnahme von 3800 Pfd. St., wovon u. A. für den Festsaal eine neue Orgel erbaut wurde. — Dr. Sterndale Bennett wurde zum »*Principal*« und Mr. Otto Goldschmidt zum »*Vice-Principal of the Royal Academy of Music*« ernannt.

Flotow's neuester Oper »Zilda« wird eine leicht melodische, natürlich gefällige Musik nachgerühmt. Diese muss freilich schon was thun, denn die Handlung, nach einem Mährchen aus 1001 Nacht, ist so simpel wie möglich: Eine junge Schöne gefällt stracks nach einander, in immer höheren Instanzen, einem Doctor, einem Kadi, einem Vezier. Auf den Rath eines Derwisches, dem sie ihre liebe Noth klagt, verspricht sie allen Dreien zu gleicher Zeit ein Rendezvous, wobei es natürlich zu verschiedenen Ueberraschungen und Versteckenspielen kommt. Der Sultan — eben jener Derwisch — kommt schliesslich dazu, und die drei Courmacher, die nur auf Fürbitte der schönen Zilda der Bastonnade entgehen, müssen ihr jeder tausend Goldstücke zahlen!

In Bezug auf die Hannoversche Theater-Angelegenheit schreibt das Hannoversche Tageblatt vom 17. August: »Die beabsichtigte und theilweise auch schon verfügte Kündigung der nicht fest angestellten Mitglieder des Hoftheaters und Hoforchesters ist jetzt ganz sistirt, weil der Civilcommissar aus dem mit Beschlag belegten Kroneinkommen die nöthigen Fonds angewiesen hat. Frhr. v. Hardenberg hat bereits mit dem Hofschauspieler Marcks über die Eröffnung des Theaters Rücksprache genommen, da aber das Gebäude und sämmtliches Inventar Privateigenthum des Königs ist, so wird zuvor die Genehmigung des Königs einzuholen sein. Wie wir hören, sind dazu die erforderlichen Schritte eingeleitet.«

Von W. H. Riehl erschien ein zweiter Band »Geschichten aus alter Zeit«, darunter »Demophoon von Vogel«.

Das Feuilleton der »Debats« vom 5. Aug. enthält in einem Concertbericht von J. d'Ortigue folgende Stelle über F. Hiller: »Ich möchte so, wie ich es wirklich gethan, auch hier Ferd. Hiller überall hin, wo er in Matinéen und Soiréen seine Compositionen während seines letzten, nur allzu kurzen Aufenthaltes unter uns hat hören lassen, begleiten. Ferd. Hiller, einer der grössten, wo nicht der grösste der gegenwärtigen Componisten in Deutschland, ist doch ein *Enfant de Paris* geblieben. Er hat alte Bekannte hinterlassen und in ihnen lauter Bewunderer seines Talents wiedergefunden. Welche kräftige, breite, schöne, durchdachte Erfindung, Plan, Entwicklung in allen den neueren Compositionen, die er uns hat hören lassen, wie in der Sonate für Piano mit Violine, deren schwierige Stimme Alard so trefflich vortrug und in der Sonate mit Violoncell, die er mit Franchomme spielte! Welche reizende und brillante Phantasie in den Solostücken, z. B. der »Gavotte«, einem frischen und glücklichen Wurf des Genies, und der vierhändigen »Operette ohne Text«, worin nach der sehr hübschen Ouverture die buntesten Scenen in lebhafter musikalischer Schilderung auf einander folgen! — Dreimal haben wir das allerliebste Werk mit immer neuem Vergnügen gehört, vom Componisten und der trefflichen Dolmetscherin seines Geistes, Frau Szarvady, vorgetragen.«

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 12. September 1866. **Nr. 37.** I. Jahrgang.

Recensionen.

Vierhändige Walzer von Joh. Brahms. Op. 39.

(Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.)

S. B. »Wie? Eine Recension über Walzer in dieser sonst so ernsthaften Zeitung? Und an der Spitze des Blattes? Und Walzer von Brahms, diesem Componisten, der von Manchen für unklar, verworren und immer in höheren Regionen »schwebelnd und nebelnd« angesehen wird? Kann denn Brahms Walzer componiren?«

Solche und ähnliche Fragen hören wir in Gedanken manche Leser aufwerfen, die diese Nummer unserer Zeitung in die Hand nehmen. Wir werden die Antwort nicht schuldig bleiben. Die Kritik hat die Aufgabe, das Schöne in Tonwerken aufzusuchen und nachzuweisen, es allenfalls von den minder schönen Partien zu trennen und an denselben abzuwägen. (Wo gar nichts Schönes zu finden, wo die hässlichen Züge überwiegen, da hat die Kritik nichts zu suchen, ihre Aufgabe ist erloschen und es tritt dann höchstens die Nothwendigkeit der Polemik, oder doch der Aufstellung allgemeiner, unanfechtbarer Principien ein — dann nämlich, wenn andere Leute das Hässliche für schön erklären.) Wenn wir nun in einem Werke viel, sehr viel Schönes finden, so dass es Mühe kostet, die Schönheiten alle aufzuzählen und zu begründen, dann kann es uns gleichgültig sein, ob das Werk den bescheidenen Titel »Walzer« führt, und wir fangen gleich eine Nummer mit der Recension an, damit wir Raum genug haben darüber zu reden. Da wir uns bewusst sind, in den Höhen Beethoven'scher Symphonien und im Bach'schen »Allerheiligsten« mit aller Aufrichtigkeit des Herzens zu schwärmen, und uns einbilden, wir ahnten ungefähr etwas von dem Göttlichen, das darin steckt, so steigen wir getrost auch zur einfachen Blume herab und bewundern das Göttliche hierin, spräche es sich auch in der sinnlicheren Form des Tanzes aus.
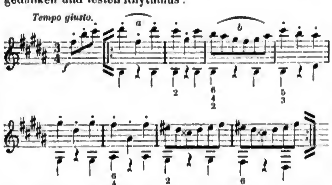
Die andere Frage: wie Brahms sich zur Form des Walzers verhält, beantworten wir vorläufig dahin, dass dem wahren Talent einerseits keine Form zu gering ist, um in ihr nicht Schönes niederzulegen, sie zur Höhe des Künstlerischen zu erheben, wie andererseits dem falschen Talent keine Form zu hoch ist, dass es sie nicht in die Trivialität seines Wesens herabzuziehen wüsste, — und dass Brahms sein eminentes Talent gerade dadurch bewährt und alle unrichtigen Ausstellungen mit einem Schlage dadurch niederwirft, dass er zeigt, er verstehe sich auch in einer Form, wo absolute Klarheit das erste Erforderniss ist, mit Leichtigkeit, Grazie, Gemüth und Genie zu bewegen. Freilich beweist Brahms durch ein äusserst gelungenes Walzerheft nicht, dass ihm ebenso eine Symphonie oder eine Oper gelingen müsse; das ist eben etwas anderes und gehört nicht hierher; aber er beweist, dass er höchst einfach und doch in dieser Einfachheit Schönes schreiben kann; dieses aber halten wir ja für den Prüfstein des wahren Talents und freuen uns höchlich, dass Brahms diese Probe abgelegt hat. Man denke nur einmal zurück, wie oft allen den Leuten, die sich an Sonaten und Quartetten oder an Symphonien u. s. w. versuchten, mehr oder weniger verblümt gesagt wurde: Schreibt doch einmal Kleines, dann wollen wir sehen, ob ihr das Zeug habt, Grosses zu schreiben; lasst doch einmal z. B. einen Walzer oder dergleichen hören, damit wir merken, ob euch eine Melodie »einfällt«, oder ob euer ganzes Musiciren nur Gemachtes und Gelerntes, mühsam in einige Form Gebrachtes enthält. Nun, Brahms hat hier eine Reihe von Walzern gedichtet, welche alle Jene, die Brahms' Begabung und Erfindungskraft noch irgend in Zweifel stellten, über dieselben belehren muss.

Das Heft enthält 16 Walzer in eigentlich ziemlich losem Zusammenhang, d. h. sie bilden, streng genommen, kein abgerundetes Ganzes; jeder kann und soll vielleicht einzeln oder im Zusammenhang mit einigen seiner Vorgänger oder Nachfolger gespielt und genossen werden. Wir finden es eigentlich schade, dass Brahms jene höhere Form nicht angewendet hat, durch welche nicht allein das einzelne Stück, sondern auch das Ganze als Ganzes künstlerischen Werth erhalten hätte. Und das wäre ja leicht

gewesen; der Componist durfte zuletzt nur nach H-dur, der Anfangstonart, zurücklenken, und mit einem längeren Walzer codaartig hierin abschliessen. Vielleicht haben äussere Gründe dies verhindert. Sechszehn Walzer, selbst wenn sie so kurz sind wie die vorliegenden (die meisten haben einen ersten Theil von 8, und einen zweiten Theil von 8 oder 16 Takten), sind etwas viel, und nicht Jedem ist zuzumuthen, sechszehn solche Stücke hinter einander zu hören und als ein Ganzes aufzufassen. Doch, wie gesagt, es scheint uns schade, dass diese Einheit des Ganzen nicht hergestellt ist, und zwar schade vom künstlerischen Standpunkt.
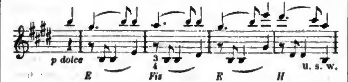
Die einzelnen Walzer stehen übrigens durch Verwandtschaft der Tonart in Verbindung, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird.

Der erste Walzer in H-dur versetzt uns mitten in das Aufbrausen der Lust durch kräftig schwunghaften Grundgedanken und festen Rhythmus:
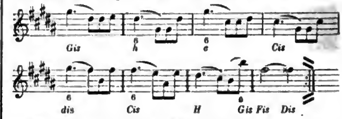


Im zweiten Theil macht sich vorerst eine kleine Coquetterie der Begleitung mit dem $^2/_4$-Takt, über welchen aber der $^3/_4$-Takt der Melodie seine periodische Herrschaft behauptet, reizend bemerklich, und sehr hübsch ist dann, dass das Hauptthema in der Unterdominante E-dur einsetzt, um gegen den Schluss nach *H* zurückzulenken. Dieses Tonartwechseln steht in engster Beziehung mit den melodischen Gedanken, und so giebt dieser erste Walzer dem Schönheitssinn gleich genug zu denken. Soweit in einem »Walzer« von 24 Takten thematische Arbeit möglich, ist sie hier geboten, denn es herrschen in dem Stück nur zwei Motive (*a* und *b*), aus denen das Ganze hervorgewachsen ist.

Der zweite Walzer in E-dur schlägt einen andern Ton an. Ein sanft wiegendes Motiv mit einer schnell nachschlagenden Begleitung lässt eine zarte Saite erklingen:
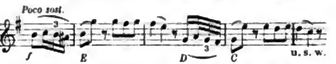


Der zweite Theil mit seinem schwankenden Wesen in der Harmonik, wo der verminderte Accord *a c dis fis* nach E-moll oder C-dur zu führen scheint, zuletzt aber doch wieder in das vollbefriedigende, selige Lust athmende E-dur zurückführt, erinnert an das »Hangen und Bangen in schwebender Pein«, und macht einen sehr originellen Eindruck. Der ganze Walzer entsteht aus dem rhythmischen Motiv [rhythmic motive].

Im folgenden dritten Walzer in Gis-moll, dem das rhythmische Motiv [rhythmic motive] zu Grunde liegt, wird das wiegende des vorigen noch inniger, es gesellt sich ein Gefühl der Sehnsucht dazu. Die Art, wie das rhythmsiche Motiv melodisch sich abwechselnd von oben nach unten und von unten nach oben wendet, und wie die erste Note bald als harmonische, bald als Vorschlagsnote erscheint, ist bemerkenswerth und der Grund der mannigfaltig-einheitlichen Wirkung; man sehe den ersten Theil:
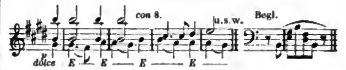


Nun folgt ein stolzer Walzer in E-moll *poco sostenuto*, dessen Hauptmotiv sich auf energischen Accordfolgen wiederholt und erstaunlich einprägt. Es lautet:



Im zweiten Theil steigert sich der Ausdruck des Stolzes bis zum Drohenden. Scharf klingende Harmonien und Unisonos, bei fortwährender Beibehaltung des rhythmischen Hauptmotivs, ergeben höchst anziehende Gestaltungen; besonders der Rückgang durch die Accordfolge $\overset{5}{gis}$ + $\overset{4}{\underset{a}{3}}$ $\overset{\sharp}{\underset{a}{2}}$ nach E-moll, wo das Thema verstärkt eintritt, dann der harmonisch reiche und kraftvolle Schluss, verleihen diesem Stück eine imposante Wirkung, die man nicht leicht wieder aus dem Sinn bringt.

Hieran schliesst sich als Nr. 5, wieder besänftigend, ein gehaltener Walzer in E-dur von innigem und ruhigem Ausdruck. An die Hauptmelodie, die zuerst im Alt liegt und über welcher die Quinte sich ruhig ausbreitet, schliesst sich eine ruhig wogende Begleitung an:



Wundervoll finden wir den zweiten Theil, wo der Alt auf herrlich benutztem Orgelpunkt sich gegen zwei in Terzen geführte Oberstimmen bedeutungsvoll und musikalisch reich abhebt.
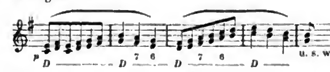
Nr. 6 in Cis-dur *Vivace* ist von capriciösem Charakter und wird vielleicht nicht Allen gleich gefallen, umsomehr als er ziemlich schwer zu spielen ist und einige unge-

wohnte Harmoniefolgen darin vorkommen. Bei näherer Bekanntschaft dürfte man aber auch dieses Stück interessant genug finden.

Nr. 7 Cis-moll, *poco più Andante,* hat schon in seiner Melodie einen melancholischen Charakter, der durch die Begleitung, welche ein Accordvorschlagsmotiv selbständig dazu durchführt, noch vermehrt wird. Der zweite Theil, in E-dur unter Beibehaltung des rhythmischen Hauptmotivs beginnend, zieht sich zuerst in geheimnissvoller Stille über einen Orgelpunkt hinab — man wird diese Partie nicht ohne inneren Schauer spielen — nimmt aber dann einen höchst leidenschaftlichen Charakter an und modulirt stark, vielleicht ein Bischen zu viel, bevor er in Cis-dur zur Ruhe gelangt.

Der 8. Walzer in B (der Zusammenhang mit dem vorigen ist als enharmonisch aufzufassen: Cis-dur = Des-dur mit B-dur durch *f* vermittelt), dann der 9. in D-moll scheinen uns weniger bedeutend als die vorangegangenen. Wenn sie auch, an sich betrachtet, ganz hübsch sind, so werden sie doch, im Zusammenhang des Ganzen gespielt, leicht den Eindruck machen, als nähme die Stimmung einen flaueren, weniger ausgeprägten Charakter an.

Dagegen sprudelt der zehnte von innerem Leben und Bewegung, wenn auch noch mit einer gewissen Heimlichkeit. Ein Motiv aus sechs Achteln, welchem drei Viertel folgen:



wird reizend durchgeführt und giebt dem Stück den Charakter des Anmuthigen. Eine kleine harmonische Caprice im ersten Theil (das *ais* im 7. Takt) klingt an Kakaphonie an, wird aber nur bei unfeinem Vortrag auffallen (man muss nämlich dem *h* der rechten Hand die gehörige Fülle des Tons geben, dann erscheint das *ais* als Vorschlag).

Vom 11. Walzer (H-moll) an tritt ein ungarisch oder zigeunerhaft rhythmisirtes Element ein, das sich später noch entschiedener bemerklich macht. Er selbst muss seiner musikalischen Erfindung nach höchst originell genannt werden. Prächtig ist wieder der zweite Theil mit seinem Wechsel von Fis-moll und -dur, seinem plötzlich aufschnellenden H-dur und dem zweistimmig sich herabsenkenden Schluss. Wir halten diesen Walzer für einen der schönsten des Heftes.

Hierauf folgt als Nr. 12 wieder ein gehalteneres Stück in E-dur, dessen Empfindungsgang vom geruhig Heiteren sich in der Mitte (Anfang des zweiten Theils) hinabsenkt in die Tiefen geheimnissvoller Betrachtung oder ernster Beschaulichkeit, um sich dann wieder aufzuraffen und in energischem Tone zu schliessen — alles bei strengster Einhaltung der melodisch-rhythmischen Grundmotive.*)

*) Die obere erste Note der linken Hand in der letzten Zeile Takt 2 muss wohl *a* statt *gis* heissen.

Der 13. Walzer schlägt in C-dur wieder markige, kraftvolle Weisen an und hinterlässt eine hinreissende Wirkung; besonders bemerkenswerth sind die kühnen Modulationen des zweiten Theils, wo nach dem 1. Takt (*G*) Es-dur, und nach dem 5. Takt (*B*) G-dur einsetzt, um im ersten Fall in *Es* zu bleiben, im andern nach *C* zurückzukommen. Auch hier herrscht, wie immer, das Hauptmotiv, so dass die Modulationen nur dessen Bedeutung erhöhen, nicht als blosse harmonische Gewaltsamkeiten erscheinen.

Im 14. Walzer (A-moll) werden wir förmlich im Wirbel fortgerissen: das ist ächter Zigeunerklang, aber musikalisch dabei — alles harmonisch streng logisch, wenn auch kühn, und thematisch höchst consequent. Die Modulationen des ersten Theils von A-moll nach G-dur, G-moll, As-dur, F-dur, sowie des zweiten Theils von F-dur nach Des-dur und endlich enharmonisch von *as h d* über *gis h d* nach A-moll zurückführend, entsprechen ganz dem angeführten Wesen und geben dem Stück einen äusserst phantastischen und leidenschaftlichen Charakter.

In Nr. 15 (A-dur) kehren wir zum gemüthlichen Ländler zurück. Ein schön und zart wiegendes, sinnig ausgeprägtes Thema:

dolce A A A A u. s. w.

das im ersten Theil in Cis-moll und im zweiten in der Haupttonart schliesst, besänftigt den Sturm des vorigen Stücks so wirksam und eindringlich, das Stück ist so geeignet, den angenehmsten Eindruck zurückzulassen, dass wir auch desshalb nicht recht verstehen, warum noch ein 16. Walzer in der Moll-Tonart (*D*) darauf folgen muss, der, ziemlich melancholisch und keinesfalls so bedeutend wie die meisten andern, den Eindruck des Heftes nur abschwächen kann. Wir würden denken, dem Componisten schwebe überhaupt nicht die Idee eines abgerundeten Ganzen vor, er wolle eben eine gewisse unbestimmte Anzahl von Stücken in Walzerform bieten; allein der Zusammenhang der Tonarten, das gegensätzliche Verhältniss der Charaktere, auf welches, wenn nicht immer, doch häufig Bedacht genommen ist, lassen dieses Argument nicht aufkommen. Freilich bleibt der Werth der einzelnen Stücke dadurch unbeeinträchtigt, und wird der besprochene Umstand dem Hefte weiter keinen Nachtheil bringen.

Wir resumiren: In dem besprochenen Hefte liegt eine Fülle schöner und charakteristischer Tongedanken und Tonbilder vor. Dieselben durchlaufen alle Grade eines Empfindungskreises, der vom Weichsten und Süssesten bis zum Heftigen und Leidenschaftlichen geht. Der Autor hat nicht blos schöne, schnell erfundene Einfälle hingeworfen, sondern er hat durch die Kunst der thematischen Arbeit jeden einzelnen consequent zum Kunstproduct ausgeführt; er hat sich nicht begnügt, einen hübschen ersten Theil zu machen, und im zweiten, in der Erfindung

nachlassend, irgend welchen bequemen Mörtel zu benutzen, um wieder zum Thema zu gelangen; sondern er hat mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit gerade in den zweiten Theil oft das Schönste gelegt, und jedenfalls einen selbständigen Satz gebildet, durch welchen das Thema mit neuem Interesse eintritt. Es sind ihm ferner zwar, was bei der Zahl 16 begreiflich, nicht alle Walzer gleich bedeutend gelungen, die übergrosse Mehrzahl aber ist derart, dass der strengste Musiker, wenn er kein Philister ist, seine Freude daran haben kann und **muss**. Somit glauben wir die Stellung, die wir dem Opus und dem Componisten selbst einräumen, nicht ohne Begründung gelassen zu haben.
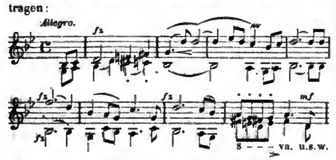
Die Walzer sind dem Herrn Dr. E. Hanslick zugeeignet. Eine Ausgabe für zwei Hände, und vielleicht sogar eine geist- und farbenreiche Instrumentirung für Orchester möchten wünschenswerth erscheinen.

Kammermusik.
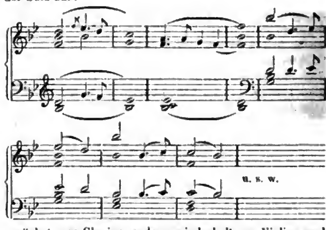
Henri Stiehl. *Troisième Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle.* Op. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

St. Das Stiehl'sche Trio (G-moll) hat nicht die strengen und geschlossenen Formen des Kiel'schen neulich in Nr. 34 besprochenen Werkes gleicher Gattung; es ist reicher und behaglicher, den Gedanken kann man Energie und ein blühendes Wesen nicht absprechen, sie bewegen sich auf der Höhe feingebildeter Empfindung, doch verleugnen sie nicht eine Beziehung zur eleganten Phrase; es scheint mehr darauf angelegt zu erregen, zu gefallen, als wirklich Eigenthümliches auszusprechen. Das Werk wird daher vielen Spielern zusagen, es bietet ihnen Gelegenheit sich durch geschmackvollen Vortrag auszuzeichnen, auch eine grosse Anzahl Hörer dürfte es dem Kiel'schen vorziehen, da es sich anmuthiger anhört und in jene bekanntere Stimmung hineinklingt, die Mendelssohn so meisterlich beherrschte, und bei der man doch von der Erinnerung an Salon und elegante Menschen nicht loskommt.

Schon das Thema des ersten Allegro, das sich aus einer Introduction (Adagio) heraushebt, von Violine und Cello als Duett unter bewegter Begleitung des Piano vorgetragen:



verleugnet seinen Ursprung nicht; aus dem Motiv der Begleitung entwickelt sich eine lebhafte Bewegung, die musikalisch wohlgebildet den Hörer spannt, was nun kommen werde; nachdem aber die musikalische Reise eine Weile weitergegangen, gleich anfangs durch ziemlich fremdartige Gegenden, und man nun einen reizenden Seitensatz erwartet, der die Bewegung weiter treibt, anmuthig fördernd nach dem Ziele der Fahrt, stockt die Sache plötzlich auf der Dominante der Parallele, es tritt der Satz auf:
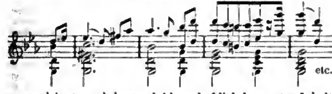


zunächst vom Clavier, sodann wiederholt von Violine und Cello, mit dem wir uns wieder bei einem Lied ohne Worte befinden, welches in seiner weiteren Führung zum Schluss in B-dur nach dem Vorhergehenden den Eindruck der Ermattung hinterlässt. Von hier aus schreitet der Componist ohne Wiederholung des ersten Theils zu einer breiten Durchführung des gewonnenen Inhalts; zunächst mit geschickter Ausbeutung des ersten Themas, während die Einflechtung des zweiten abschwächend wirkt. Die Verwandelung des Motivs [Notenbeispiel] in das chromatische [Notenbeispiel], welches weithin ausgebeutet zum Abschluss auf der Dominante der Haupttonart führt, scheint uns etwas herbeigesucht; glücklicher ist die Benutzung der Introduction, die auf dem Orgelpunkt von Neuem in das Hauptthema zurückführt. Nachdem der weitere Verlauf — mannigfacher Veränderungen und Klangwirkungen nicht entbehrend — ziemlich regelmässig stattgefunden — hebt sich der Satz noch in einem breitern Anhang, bei welchem das Hauptmotiv, sowie das Motiv der Einleitung zu einer glücklichen Steigerung benutzt wird, so dass ein energischer und befriedigender Schluss herbeigeführt ist.

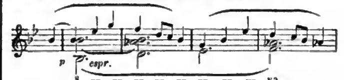
Der zweite Satz des Werkes, ein Scherzo in D, ist in Erfindung und Ausführung als ein glücklicher Wurf zu bezeichnen; durch interessante Modulationen wird das gefällige Thema in anmuthiger Weise nach verschiedenen Tonarten geführt und sehr geschickt zurückgebracht; ebenso natürlich und frisch schliesst sich das Trio daran, sowie die Wiederholung des Scherzo mit neuen interessanten Modulationen, die ebenso überraschend als ungezwungen erscheinen. Der ganze Satz wird beim ersten, wie öfteren Hören gefallen und Manchem, der gegen die Schwächen des ersten Satzes empfindlich ist, das Werk als Ganzes näher bringen.

Es folgt ein Andante in B-dur, welches sich an das vorhergehende brillante Scherzo zunächst als ein angenehmer Gegensatz anschliesst; es spricht bei seinem Beginn in einfacher und edel angelegter Liedform die Stimmung sinniger Träumerei aus. Nachdem das Clavier allein das erste Thema vorgetragen, hebt die Geige den zweiten Theil recht anmuthig an, bei der Wiederholung des ersten Liedtheils unter reicherer Begleitung tritt das Cello hinzu, das Lied macht eine um so angenehmere Wirkung, als es nicht zu gedehnt ist. Ihm gegenüber stellt sich jetzt ein Satz in B-moll von melancholischem, schwärmerischem Charakter, zunächst vom Cello ganz allein gesungen, vom Clavier durch einen einschneidenden Gedanken beantwortet, um demnächst mit der Geige etc. wieder aufgenommen zu werden; seine Wendung indess nach G-moll zurück, von wo aus mit neuen in starkem Gegensatze stehenden Motiven ein gangartiger Satz gebildet wird, erscheint uns mehr äusserlich effectvoll, als aus der Sache mit innerer Nothwendigkeit hervorgehend. Desselben Eindrucks vermögen wir uns weiterhin nicht ganz zu entschlagen, obwohl der interessantere Theil des B moll-Satzes nun in A wirkungsvoll wiederkehrt und in seinen Motiven geschickt zu einem Gang verwendet wird, der nach dem Hauptthema in B-dur zurückführt. Auch das Hauptmotiv erscheint uns durch die neue glänzende Ausstattung nicht gewonnen zu haben; und warum hören wir diesmal nur die letzten 6 bis 8 Takte von demselben? Schien dem Componisten selbst das Ganze zu breit und nicht wesentlich genug, um es das zweite Mal ganz zu geben? Zwar biegt die Schlussformel gleichsam als Frage gefasst spannend in den zweiten Satz hinüber, diesmal in die Haupttonart (G-moll, B-dur) doch auch hiervon hören wir nur die eine interessante Gesangsphrase, die nochmals in einen leidenschaftlichen Gang ausgleitet, um in ziemlich schroffer Modulation am Schluss noch einmal zu einem Anfang oder Anklang des Hauptthemas zurückzukehren. Es ist in diesem ganzen Satz, wie uns dünkt, zu Vieles um viel zu sein; bei so manchen interessanten Stellen vermissen wir die künstlerische Einheit. Sollen wir den Schlüssel hierzu in einem poetischen versteckten Programm suchen? Wir wollen das den Hörern überlassen, die bei schön empfundenen und glänzend colorirten Gedanken es lieben, sich angenehmen Träumereien auf dem Gebiete der Poesie hinzugeben; doch sei hinzugefügt, dass das Ganze sich auf der Höhe feiner und mannigfach angeregter Stimmung hält und sich sehr wohl anhören lässt.

Weit bedeutender und kerniger dünkt uns der letzte Satz *Allegro vivace* $^3/_4$, dessen Thema sogleich kräftig



empordringt, und dessen leidenschaftlich bewegter Inhalt in gesunder und interessanter Weise sich weiter entwickelt. Das zweite Thema, in Es-dur auftretend, hält sich vielleicht nicht ganz auf der Höhe des ersten:



wenigstens scheint bei der häufigen Wiederholung und Ausbeutung des Motivs der melodischen Kraft desselben viel zugemuthet. In der vorwärtsdrängenden Bewegung, die einen fühlbaren Absatz auf der Parallele als Schluss eines Theils verhindert (denn den Halbschluss des angeführten zweiten Themas wird man nicht dafür halten können), in dem Hineinziehen neuer Motive erhält die grosse und glänzende Partie des Satzes, welche die Stelle der Durchführung einnimmt, und in welcher das Hauptthema als Mittel der Bewegung in den verschiedensten Tonarten auftaucht, bei allem Leben zugleich etwas Unruhiges und Zielloses; es erscheinen mehr Truppen in das Feld geführt, als zur Erreichung des Sieges nöthig sind, etwas weniger Reichthum und es würde mehr Einheit da sein, das Werthvolle an den Gedanken würde deutlicher hervortreten, eine kürzere Siegesbahn, und sie wäre wohl schöner und wirksamer. Trotz dieser vielleicht subjectiven Ausstellung finden wir in dem Satze so Vieles glücklich erfunden, geschickt und geistvoll aufgebaut, dass wir ihn als Ganzes, so wie das ganze Werk der Ausführung bestens empfehlen können; das Trio ist eine dankbare Aufgabe für die Spieler, es ist mit vollkommener Kenntniss der Wirkungsfähigkeit der Instrumente geschrieben, und wird auf den Kreis der Hörer in Soiréen der Kammermusik — wir hoffen — einen günstigen Eindruck nicht verfehlen.

Aphorismen

von Albert Hahn.

Es giebt eine zweifache Art Kritik, zwei weit von einander verschiedene Weisen das Gebotene aufzunehmen und zu beurtheilen. Wir möchten sie die negative und die positive nennen. Zwar ist in der Wirklichkeit die eine von der andern nicht absolut geschieden. Dem Begriffe nur stellt sich der Gegensatz deutlich dar. Die negative hält die Leistung gegen das Ideal und zählt auf, was dazu fehlt, die positive geht vom Anfange der Kunst aus und sucht zu skizziren, was erreicht ist. Jene befriedigt den ausgebildeten Kunstsinn vielleicht mehr, diese thut dem theilnehmenden Menschenherzen mehr Genüge. Jene wahrt vor Selbstgefälligkeit und tadelnswerther Genügsamkeit, diese erstarkt das Selbstvertrauen und feuert zu neuer Erprobung der Kraft an. Jene stellt den Gegenstand zwischen das schauende Auge und das Sonnenlicht, dass die Zeichnung in der Schärfe eines Schattenrisses sich gestaltet, diese lässt den vollen Lichtstrom darauf sich hin ergiessen, dass er im Farbenglanze gehoben erscheint. Die letztere wäre in der Natur dem Sonnenschein zu vergleichen, der hervorlockt, aber schliesslich auch verdorrt, die erstere den Elementen, die zu rechter Zeit Segen, häufig freilich auch Schaden zur Folge haben.

Homogenität (Gleichartigkeit) ist die Grundbasis des Verständnisses und der Sympathie. Sie findet sich unter den Genies fast nie, eher schon unter den reproductiven Künstlern so häufig, dass sich Parteien danach bilden; aber unter den Kunstfreunden. In ihr reichen sich der Genius, der Kunsttrieb und der Kunstsinn die Hand. Die schaffende Kunst wird von der »treibenden« begriffen und schiesst mächtige Triebe, an deren Wohlgeruch, Gestalt und Farbe der Sinn sich ergötzt. So bilden sich die grossen Musikkreise, an deren Spitze die hervorragenden Kraftgenies stehen, welche belebt werden von den in der Musik eine so grosse Rolle spielenden reproducirenden Künstlern — im Gegensatz zu den Urgenies reproductive Genies zu nennen — und in denen die Masse der Dilettanten, welchen das Componirte aus der Seele geschrieben und das Vorgetragene in der eigenen Weise wiedergegeben zu sein scheint, das *gros* bilden.

Es heisst, die bildenden Künste und die Poesie haben in der wirklichen Welt, deren Material sie in ihrer Weise verarbeiten, einen Maassstab der Kritik. Dieser Maassstab fehlt der Musik auch nicht. Nur gebrauchen wir ihn selten, so scheint es. Wie oft werden denn Landschaften, Figuren und Lebensvorgänge von der Masse geprüft und das Urtheil darüber geübt? Seltener, als man glauben möchte. Und wie sehen wir Jedermann von seinen frühesten Jahren an jeden Klang, der sein Ohr trifft, sondiren, ihn schön, hässlich, wohlthuend, verletzend, süss, kreischend nennen. Es wäre noch eine Frage, ob der Gehörsinn nicht empfindlicher zu nennen, als der des Gesichts und der sogenannte innere. Allein einen grossen Vorzug haben die anderen Künste, es ist der einer durch Offenbarung auf festen Grund errichteten Ethik. Dass eine Minerva ethisch über einer Venus steht, dürfte Niemand zu bezweifeln wagen. Wie wäre aber zu beweisen, dass die eine Composition desselben Liedes z. B. höher steht als die andere? Der Aufwand der Kunstmittel ist kein Handleiter hierbei. Hier muss der göttliche Geist sich immer erst noch von Neuem offenbaren.

Zwei interessante Fälle, wo Gluck durch verpönte Stimmführung fern liegende Töne aufsucht und mit dem Intervall des Sprunges sowohl, als vermöge des gewählten Intervalls der folgenden Harmonie höchst geniale, dem Gebiete des Charakteristisch-Schönen angehörende Wirkungen erzielt, finden sich in dem Duette zwischen Kalchas und Agamemnon aus der Oper Iphigenie in Aulis. Der erste lautet:

Kalchas.

à leurs in - fle - xi - bles décrets

wo zu der Hauptsylbe des Wortes »unbeugsam« der Gesang den Bass begleitet, wie der Sclave dem Herrn zu folgen hat, während über den gleichen Tönen sich nicht der in ihnen schon enthaltene naturgemässe Dreiklang aufbaut, sondern der Accord, welcher uns fest in das G-moll versetzt. Der zweite ist dieser:

Agamemnon.

Je n'obéirais pas à cet ordre in - hu - main.

Hier stürzt sich die Melodie zur Hauptsylbe des Wortes »unmenschlich« vom Leitton zum fremdesten Intervall des G moll-Accords hinunter. Er erklärt sich selbst.

Das Formal-Schöne fusst auf dem Kunst-Material und formt Gebilde, indem es dessen Gesetzen nachgeht, seinen Boden umgräbt und durchfurcht, dass ihm die Vegetation gleichsam aus sich selbst entsprosst. Das Charakteristisch-Schöne liebt den Widerstreit mit dem sinnlichen Wesen der Kunst, es sucht den Kampf mit dessen Gesetzen und lebt der titanenhaften Lust es zu knechten. Jenes giebt schliesslich immer noch das Natürliche, dieses erschliesst uns zuweilen die Mysterien des erhabensten Gottesbewusstseins und die lehrreichsten Martyrien der sich aus dem Staube emporringenden Menschenseele. Man hat nur Haydn, Mozart, Bach, Beethoven zu nennen, und ein Jeder fühlt und weiss, welches Ideal der Schönheit ihnen vorgeschwebt hat. Unter deren Nachfolgern nimmt Rob. Schumann in dieser Beziehung die eigenartigste Stellung ein.

Miscellen.

Biographische Skizzen.

II.

Joseph Derffel.

Der Name des Pianisten Joseph Derffel hat in Wien, London und Petersburg den besten Klang, ist aber im übrigen Deutschland bis jetzt nur aus Zeitungsberichten bekannt. Erst im vorigen Frühjahr hatten wir in Leipzig Gelegenheit, den Künstler in Privatkreisen nach mehreren Seiten kennen und schätzen zu lernen (vgl. Notizen hierüber in Nr. 19 u. 23 d. Bl.). — Seine Lebensgeschichte ist in Kürze folgende: In Triest am 28. Sept. 1827 geboren, war der erste Musikunterricht des Knaben bis zu seinem 11. Jahre dem dortigen Musiklehrer Hartl anvertraut, in welchem Jahre Derffel nach Wien ging, um seiner weiteren Ausbildung in der Musik obzuliegen. Sein Lehrer im Clavierspiel wurde der damals in der Blüthe seines Ruhmes stehende C. Bocklet, der unsern jungen Musiker 1½ Jahr lang unterrichtete. Der damalige Musikgeschmack in Wien und in Oesterreich überhaupt war noch sehr schwankend und nicht geeignet, jüngern Musikern eine feste Richtung zu geben, wenn ihnen nicht das eigene Innere dieselbe gab. Glücklicherweise ist das letztere bei dem jungen talentvollen Künstler der Fall gewesen: die Sonaten von Beethoven stellten seine Richtung unwiederruflich fest, und es entwickelte sich ein leidenschaftlicher Beethoven-Cultus in ihm, der ihn aber mit seinem Vater in Collision brachte, dessen musikalischer Geschmack nach anderer Richtung hin gravitirte. Die nothwendige Unterstützung blieb aus, der weitere Unterricht musste vom 14. Jahr an einstweilen aufgegeben werden, der junge Künstler blieb auf einige Zeit sich selbst überlassen. Zum Glück hatte sein Talent ihm bereits Freunde und Gönner erworben, die dem jungen Manne die weitere Existenz in Wien ermöglichten. Es beschäftigten ihn im Verlauf der nächsten Jahre neben der Musik anderweitige Studien, namentlich philosophische und naturwissenschaftliche: er wurde Schüler der Wiener Professoren Ettingshausen und Petzval (Mathematik), später wieder in der Musik von S. Sechter und Thalberg. Wie sehr die Waage über den eigentlichen Lebensberuf noch schwankte, geht daraus hervor, dass Derffel bald darauf im Lyceum zu Salzburg das Doctorat der Philosophie machte; 1850 wird er sogar Assistent Privatdocent und supplirender Professor der Physik und höheren Mathematik am Polytechnicum in Wien, lässt sich aber seit 1852 in Wien öffentlich als Pianist hören. Doch wirkt sein Spiel vorerst besonders in Privatkreisen, wo man von seiner Beethoven-Auffassung besonders entzückt ist und auch, wenn wir uns recht erinnern, seine freie Phantasie rühmt. Im öffentlichen Musikleben konnte er damals noch keine rechte und feste Stellung einnehmen: er galt den einen als Dilettant — war auch in gewisser Beziehung damals vielleicht mehr geistvoller Naturalist als durchgebildeter Künstler — und mochte wohl principiell dem herrschenden Geschmack keine Concessionen machen. In Folge seiner politisch-freien Anschauungen kommt Derffel in Wien noch in andere Conflicte, giebt seine Stellung am Polytechnicum auf, verlässt dann die Kaiserstadt, geht 1855 nach Paris, 1856 nach London, wo wir ihn als treuen Hüter und Verbreiter deutscher Tonkunst durch öffentliches Spiel und Unterricht bis 1864 thätig sehen. Doch mögen die

Engländer, sonst seinem Geschmack und seinem Wesen sehr zusagend, ihn in musikalischer Beziehung nicht sehr befriedigt haben, er kehrt nach 8—9jährigem Aufenthalt in London, der ihm in mancher Beziehung sehr nützlich gewesen sein mag, nach Wien zurück, wo er im Herbst 1864 in verschiedenen Concerten öffentlich spielte (vergl. hierüber Wiener »Recensionen« 1864 Nr. 49, 1865 Nr. 4 und Allgem. Mus. Ztg. Berichte aus Wien). Im Februar 1865 erhält er die Berufung als Vorspieler der Grossfürstin Helene von Russland und geht nach Petersburg ab. Auf einer Urlaubsreise nach Deutschland im Frühjahr 1866 lernten wir ihn in Leipzig persönlich kennen (vgl. oben).

Was den Künstler besonders charakterisirt, ist die Consequenz seiner Richtung: er spielt fast ausschliesslich, aber mit grösster Hingebung und mit geistvoller Auffassung Seb. Bach, Beethoven und Schubert. Technik und Anschlag sind nach dieser Richtung höchst bedeutend zu nennen, wenn auch eine gewisse Abhängigkeit von augenblicklicher Stimmung ihn mitunter ungleiche Resultate erzielen lässt. In Bezug auf die Technik kommt ihm eine Hand zu statten, deren Muskelkraft und Ausdehnungsfähigkeit wahrhaft unerhört ist; er vermag z. B. mit der rechten Hand folgenden Accord zu greifen und die Finger darauf liegen zu lassen: Doppeltriller in Octaven in einer Hand mit abwechselnden Fingern ausgeführt und dergleichen Künste gaben in Leipziger Musikkreisen vielen Stoff zum Staunen und Lachen. Diese physischen Eigenschaften, verbunden mit vorzüglich durchgebildetem Anschlag und grosser Unabhängigkeit der Finger und Hände gestatten ihm Manches, namentlich Lieder-Transcriptionen u. dergl., in einer Weise zu spielen, dass man stellenweise schwören möchte, 4händiges Spiel zu vernehmen, namentlich da sich das strengste Legato der Finger mit sehr feiner Pedalanwendung verbindet. Kraft und Schwung des Vortrags vereinigen sich ferner mit ungewöhnlicher Zartheit der Wiedergabe melodischer Züge. Derffel ist übrigens auch eminenter à vista-Spieler und im Besitz eines bedeutenden musikalischen Gedächtnisses.

Was seine Begabung als Componist betrifft (erschienen sind von ihm, soviel wir wissen, nur in England einige Hefte Clavierstücke), so sind wir über dieselbe noch nicht vollkommen im Klaren. Wir finden in den uns bekanntgewordenen Stücken manchen geistreichen und schönen Zug, doch will uns scheinen, als sei Derffel erstlich mit der Compositionstechnik nicht ganz fertig geworden, als hindere ihn dieser Umstand an vollkommen freier und künstlerisch consequenter Ausgestaltung seiner keineswegs der Eigenthümlichkeit ermangelnden Erfindungen; dann aber glauben wir, dass die Exclusivität seines Geschmacks seiner Productivität nicht förderlich war. Die Schumann'sche Richtung ist ihm ferner geblieben als billig. Hoffentlich wird ein längerer Aufenthalt in Norddeutschland, den wir dem Künstler wünschen möchten, ihm Manches klarer werden lassen, was man in Weltstädten am allerschwersten begreift.

Nachrichten.

Eine unmittelbare nächste Folge des Krieges werden voraussichtlich noch längere Zeit die Unterstützungs-Concerte sein. Zu Wien wird eine grosse derartige Aufführung in der Winter-Reitschule der Burg am 17. Oct. stattfinden und zwar für Männergesang unter Herbeck's Leitung. Das Programm lautet auf: Beethoven's »Die Ehre Gottes«, Chor aus Oedipus von Mendelssohn, »Die Capelle« von C. Kreutzer, Chor der Scharwache von Gretry, Vinela von F. Abt, »Widerspruch« von F. Schubert, zwei Volkslieder von Silcher, Pilgerchor aus Wagner's Tannhäuser, »Liebe und Wein« von Mendelssohn, »Kriegers Gebet« von Lachner. Zum Schluss wird ein grosser Festmarsch (!) von zwei Capellen ausgeführt. — Zu Baden-Baden veranstaltete Frau Viardot-Garcia, unter Mitwirkung Clara Schumann's und anderer Künstler, ein Concert für die Hülfsbedürftigen im Odenwalde. Nach dem ausserordentlich zahlreichen Besuche belief sich die Einnahme auf über zweitausend Francs. — Zu Coblenz gab's — als Abschlagszahlung für's ganze Jahr — in einer Woche zwei Orgelconcerte; mögen nur nicht zu viele der Benefizianten mit andern Orgeln concertiren, das Miserere aus dem Trovatore kennen wir hinlänglich. Das erste vorgenannter Orgelconcerte gab Herr Musikdirector Dötsch aus Cöln — beiläufig gesagt, weder Musikdirector, noch aus Cöln —, der im Registriren fixe Fertigkeit, im eigenen »Phantasiren« durch äusserliche, programmatistische Malereien etc. wenig Phantasie bekundete.

N. W. Gade's neue Composition »Die Kreuzfahrer« ist im letzten Concert des Musikvereins zu Kopenhagen aufgeführt und vom Publicum mit lebhaftem Interesse aufgenommen worden. Das Werk, welches etwa eine gute Stunde in Anspruch nimmt, besteht aus drei Theilen mit den besonderen Titeln: In der Wüste — Armida — Gen Jerusalem. Als Personen treten darin hauptsächlich auf: Armida, Rinaldo und Peter der Eremit.

An der Pariser Opéra Comique hat Jules Cohen, ein Schüler Halevy's und sonst ein vermögender Mann, mit einer Oper »José Maria« Glück gehabt — eine diesmal nach Mexiko verlegte Räubergeschichte à la Zampa und Fra Diavolo.

Die Statue Gretry's zu Brüssel ist vom Universitätsplatze auf den *Place du Spectacle* verpflanzt, wo dieselbe in günstigerer Stellung und auf höherem, neuem Piedestal einen weit vortheilhafteren Eindruck macht.

An dem von dem Congress zu Mecheln ausgeschriebenen internationalen Concurse für geistliche Compositionen hatten sich 72 Tonsetzer betheiligt. Den ersten Preis, eine goldene Medaille und 1000 Frcs., erhielt der Organist Ed. Silas in London, den zweiten, eine silberne Medaille und 500 Frcs., der Domorganist und Vicehofcapellmeister G. Preyer in Wien, den dritten, 250 Frcs., der Organist Joh. Habert in Gmünden.

In einem am 31. August zu Castel, vis-à-vis Mainz, von dem Violoncellisten Enders gegebenen Concerte spielte dieser nur Romberg, nämlich ein Concert und die russischen Lieder. Ein seltener Fall, wo Alles in Servais etc. macht!

Der Componist J. Carl Eschmann, unter anderm Verfasser des in weiten Kreisen bekannten »Musikalischen Jugendbreviers«, hat sich vor Kurzem in Zürich niedergelassen, um sich daselbst vorzugsweise dem Musikunterrichte (Theorie, Clavier und Gesang) zu widmen. Er ist zu diesem Zwecke mit der Vollendung verschiedener Unterrichtswerke beschäftigt.

Hans von Bülow wird sich künftigen Winter in Basel aufhalten, um daselbst mit den Herren Abel und Kahnt Trio-Soiréen zu veranstalten und zugleich auch Unterricht zu geben. Am 15. Sept. gedenkt er von Luzern, wo er den Sommer zubrachte, dorthin überzusiedeln.

In Hannover sollen die Schwierigkeiten wegen des bisherigen Hoftheaters soweit gehoben sein, dass am 16. oder 18. d. M. die Saison beginnen kann.

In Kopenhagen soll unter Gade's Direction ein Conservatorium in's Leben gerufen werden.

Zeitungsschau.

Unser Mitarbeiter Herr A. Saren veröffentlicht in der »Altpreuss. Monatsschrift« einen von ihm über die Pflege der Musik, insbesondere der italienischen Oper am Hofe Friedrich's d. Gr. im kgl. Schlosse gehaltenen Vortrag. Der Verfasser hat die in Jahn's Mozart, Schletterer's Leben Reichardt's, L. Schneider's »Geschichte der Oper in Berlin« und den Biographien des Königs von Preussen und Kugler zerstreuten Nachrichten übersichtlich zusammengebracht. Das Wesentliche des Aufsatzes reproducirt die Wochenschrift »Europa« Nr. 33. — In der Pariser musikal. Zeitschrift »*Le Ménestrel*« giebt P. Richard eine neue, mit diplomatischen Actenstücken und Correspondenzen belegte Darstellung über die romanhaften Lebensschicksale und das tragische Ende des durch seine »Kirchen-Arie« und die Flotow'sche Oper neuerdings populär gewordenen Sängers und Componisten Alessandro Stradella. Darnach ist die aus Bourdelot's »*Histoire de la musique et de ses effets*« auch von Vater Fetis in der *Biogr. univ.* wiederholte Geschichte von den durch die Musik bezauberten und bekehrten Banditen als Fabel zu betrachten, wogegen Stradella's spätere Ermordung zu Genua als historisch nicht bestritten gelten kann. So schwinden die romantisch-frommen Illusionen eine nach der andern.

Einen neuen Bericht über die erste Aufführung der Gluck'schen Oper »Orpheus und Euridice« giebt Alex. Meyen in der »Deutschen Schaubühne« (im Wesentlichen abgedruckt in der »Europa« Nr. 34).

Berichtigung.

In Nr. 34 S. 275 Sp. 2 Z. 30 ist zu lesen statt Sinne: Scene.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

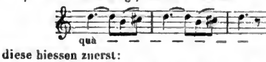
Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 19. September 1866. **Nr. 38.** I. Jahrgang.
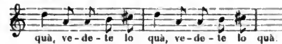
Aus dem Manuscript der Don Juan-Partitur.

B. G. Man weiss, dass Mozart eine Composition in der Regel erst dann zu Papier brachte, wenn er sie vor seinem innern Ohr in allem Wesentlichen durchgearbeitet hatte. Gleichwohl hat er hie und da noch während des definitiven Niederschreibens geändert, und zwar meist an den Hauptstimmen, sehr selten in den nachher geschriebenen Füllstimmen. Da dergleichen Aenderungen immer einen gelegentlichen Blick in die geistige Werkstätte des Meisters gestatten, mögen den von Jahn (III, S. 446—451) aus verschiedenen Opern mitgetheilten Beispielen noch einige aus dem Juan-Manuscript nachgebracht werden. Sie sind stets Verbesserungen, bald von geringerem, bald von grösserem Belang, und öfters zeugen gerade die scheinbar unbedeutenden Unterschiede zwischen dem Beseitigten und dem Neuen von Mozart's feinem Gefühl.
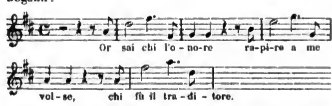
1) In dem Hochzeitsgesang mit Chor (Nr. 5) hat Zerline, wo sie allein singt, die zwei Takte:



diese hiessen zuerst:



2) Dass Anna's erste Arie (Nr. 10) ursprünglich so begann:



steht schon bei Jahn. Vier Takte später ist aber noch eine Aenderung eingetreten, nicht in der Singstimme, sondern in der ersten Violine. Diese hatte über dem Worte *tolse* einfach [Notenbeispiel] und im nächsten Takte die jetzt der zweiten Violine übertragene Begleitung in Sechszehntelsextolen. Der schwungvolle Lauf im letzten Viertel des eben geschriebenen Taktes und der Anschluss der Violine an die Singstimme im folgenden ist als Correctur darüber gesetzt und wiederholt sich dann als Imitation im Bass.

3) Ueberschlägt man im Finale des ersten Acts das *Allegro* und *Andante*, so kommt man im *Allegretto* (3/8) zu dem kurzen dreistimmigen Satz zwischen Juan, Masetto und Zerline, nach welchem die Genannten sich entfernen und die drei Masken auftreten. Hier wollte Mozart der Musik, die jetzt in ununterbrochenem Fluss sich nach D-moll wendet, einen Abschnitt geben, denn er hatte nach den Worten »*andiamo tutti tre*« folgenden Bass geschrieben:

[Notenbeispiel] (tre)

Dann strich er die drei letzten Takte wieder (ehe noch andere Orchesterstimmen eingetragen waren) und bildete die Fortsetzung so, dass der Bass die Gestalt erhielt:

[Notenbeispiel] *)

4) In dem Terzett (Nr. 2 des zweiten Acts) tritt zu Juan's Worten »*Discendi, o gioja bella!*« eine Modulation aus E-dur nach C-dur ein. Dort hiess die Singstimme zuerst:

[Notenbeispiel]

Die zwei letzten Takte sind sofort wieder gestrichen und durch die jetzt bekannte Form ersetzt.

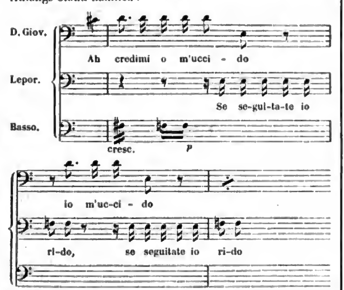
5) Zehn Takte später im Terzett scheint Mozart, nachdem Elvira dreimal die Worte »*mò, non ti credo, o barbaro*« gesungen hat, ihr gleich die Pausen zugedacht zu haben,

*) So nämlich steht der giltige Bass im Manuscript. Die von der gedruckten Partitur (S. 232 der ersten oder S. 119 der zweiten Ausgabe) gelieferte Form:



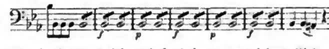
ist fehlerhaft.

welche jetzt einen Takt nachher eintreten; er änderte aber und verlängerte die Stelle um einen halben Takt, indem er der Stimme Elvira's einen Zusatz (»*non ti credo*«) gab. Anfangs stand nämlich:



Weiter war noch nichts eingetragen, als Mozart strich, um anders fortzufahren; er hat sich also mitten im Beischreiben des Basses zur Abänderung entschlossen.*)

6) Im *Allegro molto* des Sextetts (Nr. 6 des zweiten Acts) war (nach 20 Takten) dort, wo die Singstimmen mit den Worten »*Che giornata etc.*« zusammentreten, unter dem Bass ein Wechsel zwischen *forte* und *piano* angegeben. Es stand:



Die vier letzten Zeichen sind wieder ausgestrichen. Wahrscheinlich erfolgte der Strich, als Mozart bei der Instrumentation sich zu der aus der Partitur (S. 369 oder 211) ersichtlichen Ablösung zwischen Trompeten und Hörnern entschloss, womit (sowie durch die Accorde und Pausen der Holzbläser) eine ähnliche, nur weniger schroffe Abwechslung von Licht und Halbschatten erzielt war.**)

*) Ueber dem Takte, dessen erste Hälfte jetzt im Basse ganz durch *Fis* ausgefüllt wird, ist in der Prim-Violine der gedruckten Partitur (S. 311 oder 175) die erste Note eine Octave zu hoch gesetzt und am Schluss des Taktes fehlt der Bindungsbogen. Es muss heissen:
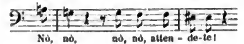


und der Verbindungsbogen soll sich auch nachher zweimal wiederholen.

**) Wenn im *Andante* des Sextetts Leporello sich zu erkennen giebt (»*Perdon, Perdono etc.*«), erhebt sich nach 8 Takten seine Stimme mit den Worten »*viver lasciatemi*« stufenweise von *G* auf *Es*. Auf das dort stehende *crescendo* soll nicht *sf.* folgen, wie in der gedruckten Partitur (S. 368 oder 205) steht, sondern (mit Eintritt des Basses *C*) *forte*; ebenso in der Wiederholung. — Zu Anfang dieses lamentabeln Gesangs (über dem Wort »*perdon*«) hat Mozart in seinem Manuscript beigeschrieben: *quasi piangendo.*

7) In der B dur-Arie Octavio's (Nr. 8) hat 10 Takte nach Beginn der Singstimme diese die Figur und darüber die erste Violine . Dieser Takt der Violine hiess ursprünglich .*)

8) Nachdem im E dur-Duett zwischen Juan und Leporello (Nr. 9) dieser zum zweitenmal (in H-dur) mit »*O statua gentilissima*« angesetzt hat und (nach 8 Takten) durch Juan's »*Mori, Mori!*« bedroht wird, entgegnet er:



Zuerst hiess es:
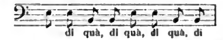


Die unscheinbare Einschaltung der Achtelsnote bringt mit dem Rhythmus die Stelle in schöneren Fluss.

Ein paar später vorkommende Notenvertauschungen in Leporello's Stimme sind nicht erheblich genug, um die Mittheilung zu lohnen.

9) Bedeutender ist eine Aenderung gegen den Schluss des Duetts. Im fünftletzten Takt singt Leporello:

via di quà, via di quà

Dieser Takt war vorher gerade so gebaut wie die beiden vorhergehenden; er hiess nämlich:



Durch die Nachbesserung tritt jetzt das allmälige Ausklingen auch schon im Rhythmus der Stimme ( ) deutlicher hervor.**)

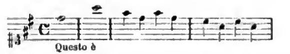
10) Der letzte Satz des zweiten Finale (*Presto*) hatte zuerst so begonnen:

*) Wo 21 Takte später in der Singstimme die Coloratur beginnt, fehlt in der gedruckten Partitur (S. 403 oder 230) dem F dur-Accord die Terz, weil in den Violinen, welche beide den Doppelgriff haben sollen, die untere Note weggelassen ist.

**) In der gedruckten Partitur ist (S. 428 oder 241) der letzte Eintritt der Fagotte um zwei ausgefallene Takte verspätet. Die Fagotte sollen gleichzeitig mit den Hörnern und Flöten einsetzen und statt zweier Pausen die mit den Flöten gehenden Terzen haben, also:



(Die hier nur nebenher aus anderem Anlass beigemerkten Druckfehler mögen schliessen lassen, wie gross ihre Zahl überhaupt ist.)



Da aber vor dem Durchstreichen des dritten und vierten Takts nirgends weitere Noten, nicht einmal Textworte eingeschrieben waren, ist keinerlei Vermuthung möglich, wie sich Mozart den Ausbau der Stelle mit diesen beiden Takten gedacht haben mochte.

Nachträgliche Aenderungen hat auch die Oper als Ganzes, nachdem sie schon vollendet war, insofern erfahren, als neue Stücke hinzukamen und alte (wenigstens zeitweilig) wegblieben. Bekannt ist, dass Mozart für Wien zum zweiten Act die Arie Elvira's »*Mi tradì quell' alma ingrata*« und das Duett zwischen Zerline und Leporello »*Per queste tue manine*« nachcomponirte, dass dagegen Leporello's Arie »*Ah pietà*« und die B dur-Arie des Octavio (»*Il mio tesoro intanto*«) ausgelassen wurden und Octavio als Ersatz eine neue, einfachere Arie zum ersten Act (»*Dalla sua pace*«) erhielt.

Nachcomponirt, d. h. hinterher der fertigen Oper (oder einem fertigen, in sich zusammenhängenden Abschnitt derselben) zugesetzt, sind aber auch das Hochzeits-Duett mit Chor (»*Giovinette che fate all' amore*«), die Arie Masetto's (»*Hò capito*«) und die D dur-Arie der Elvira (»*Ah fuggi il traditor*«), obwohl diese drei Nummern schon in Prag (wie das älteste Textbuch zeigt) gegeben wurden. In Mozart's Manuscript geht nämlich die ursprüngliche Foliirung *) ununterbrochen bis zur Zahl 70, mit welcher die grosse Recitativ-Scene vor Anna's Arie »*Or sai chi l'onore*« endet; die drei genannten, jetzt vorher stehenden Stücke sind jedoch in dieser Zahlenreihe nicht eingeschlossen, bilden also später entstandene Zugaben. Durch ihre Einschiebung war eine neue Foliirung nöthig geworden, welche (nach der alten Zahl 45) in rothgeschriebenen Zahlen neben den ursprünglichen (schwarzen) Ziffern herläuft und sich auch über die Arie Anna's hinaus fortsetzt, während die älteren Zahlen nach 70 wieder mit 1 beginnen.

Dass das Hochzeits-Duett nicht von Anfang an vorhanden war, **) liess sich schon aus dem Textanfang des darauffolgenden Secco-Recitativs vermuthen. Juan beginnt: »*Manco male è partita!*« (was sich auf den Abgang Elvira's vor dem Duett bezieht) und ruft dann: »*Oh guarda, guarda, che bella gioventù! che belle donne!*« (Er sah also ursprünglich die Landleute eben erst herankommen.)

Die spätere Entstehung der Masetto-Arie (F-dur) lässt nun auch nicht mehr auffallend finden, dass das vorausgehende Secco-Recitativ in D-dur schliesst. Mozart hat es nicht der Mühe werth gehalten, den Schluss des schon vorhandenen Recitativs zu ändern, dafür aber das unerwartete F-dur der Arie gleich breit und kräftig vom Orchester anschlagen lassen.

*) Es sind nicht die Seiten, sondern die Blätter mit fortlaufenden Zahlen versehen.
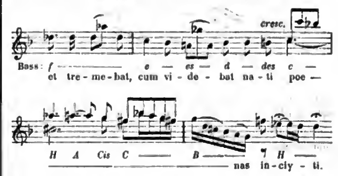
**) Jahn sagt (IV, S. 394, Note): »Dieses kleine Duett mit Chor ist auf einen besonderen Bogen geschrieben, wie die Arie Masetto's, und wohl während der Proben in Prag geschrieben, wo diese ganze Partie erst redigirt zu sein scheint.«

Recensionen.

Kirchenmusik.

Friedrich Kiel. *Stabat mater* für Frauenchor und Solo mit Orchester. Op. 25. Clavierauszug. Leipzig und Berlin, Peters. Preis 2 Thlr. Solostimmen 10 Ngr.

C. P. Nach Pergolese's Vorgang hat der Autor den so oft componirten Text wieder einmal für weibliche Stimmen allein gesetzt; wir finden das ganz angemessen, da das Stück auch im Text etwas Nonnenhaftes an sich trägt; waren es doch nach dem Evangelium vorzugsweise Frauen, die den Erlöser auf dem letzten Gange mit Klagen und Weinen begleiteten. Nonnenhaft ist nun freilich diese neue Musik zu den alten Versen nicht; sie ist, obgleich würdig, doch sehr modern und — im guten, erlaubten Sinne des Wortes — effectvoller, als wir uns in einer Klosterkirche solch einen Gesang denken würden; es ist, auch in Betracht der Schwierigkeit, namentlich für den Solosopran, ein Concertstück, aber immerhin in den Grenzen geistlicher Musik sich haltend. Für die besten Nummern darin halten wir den ersten Satz, wo eine einfach edle Melodie zuerst durch die verschiedenen Stimmen canonisch hindurchgeht, die sich gegen das Ende kräftig einigen; dann S. 21 die Altarie *Pia mater, fons amoris*, an der wir nur das starke Moduliren in fremde Tonarten beanstanden möchten, und die eine sehr intonationsfeste Sängerin erfordert; ferner S. 25 den schönen dreistimmigen Hymnus in E-dur auf die *Maria*, und endlich den Schlusssatz. Dagegen scheint uns die Melodie des zweiten Satzes S. 7 weniger ansprechend, zu sehr ersonnen und zu wenig frisch gefunden, wie eine schöne Melodie eben nur gefunden werden kann; der dritte Satz, S. 9, *O quam tristis et afflicta*, wird uns nach würdigem Anfang zu effectmachend; der folgende Gang des Solosoprans wird wohl die meisten Sängerinnen, die ihn überhaupt bewältigen können, zum Schreien verführen, zumal da die Orchesterbegleitung voll und stark und die Modulation etwas gewaltsam ist:
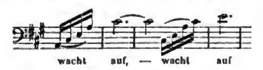


So scheint uns auch in *Pro peccatis suae gentis* S. 13 der Coloraturen, die noch dazu schwierig sind, etwas zu viel,

der Solosopran häufig zu hoch gehalten zu sein; und sodann der Schluss *dum emisit spiritum* mit den abgebrochenen Seufzertönen oder Athemzügen fast allzu malerisch. Der kurze, S. 20 folgende Instrumentalsatz in A-dur soll wohl die Seligkeit der zum Himmel aufsteigenden und in den Händen des Vaters sich zur Ruhe legenden Seele des Erlösers bezeichnen? Wir lassen's uns, da der Satz schön ist, gefallen. Verfehlt aber scheint uns die Auffassung *Inflammatus et accensus* S. 30; man meint ein *Confutatis maledictis* aus einem Requiem zu hören, während hier ja von Andachtsgluth und Liebesflammen im Herzen, nicht vom Höllenfeuer die Rede ist. Nachher wird wohl der Tag des Gerichts genannt, aber nicht so, dass er schon zu jenen Anfangsworten musikalisch dürfte angekündigt werden. — Dass der Autor die Formen imitatorischer und canonischer Arbeit versteht, sieht man wohl; dass er sie sehr frei gebraucht, ohne sich (wie im Anfang des letzten Satzes) an strenge Regeln zu binden, ist ein Recht, das man einem modernen Componisten nicht bestreiten kann.

Ernst Reiter. Ostermorgen, Gedicht von Geibel, für vier Männerstimmen, Solo und Chor. Op. 15. Als Einzelgesang von der Basler Liedertafel am eidgenössischen Sängerfest 1864 gesungen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur und Stimmen 1 Thlr.

Ein Kirchenstück ist dies nicht und will es nicht sein; der Text giebt als Ostergedanken nur den Satz, dass Liebe stärker ist als der Tod. Am Ende zwar hören wir den Choral: Wachet auf, ruft uns die Stimme etc., aber er ist immer durch fremde Figuren unterbrochen, die den Hörer stets daran mahnen, dass er diese seine Andacht nicht in der Kirche, sondern in Wald und Feld halte. Immerhin! Da das Stück für ein Sängerfest bestimmt ist, so machen wir nicht die Anforderungen an dasselbe, wie an ein Kirchenstück. Aber, so wie es vorliegt, können wir auch kaum glauben, dass es überhaupt einen ganz befriedigenden oder gar begeisternden Eindruck gemacht haben kann. In demselben Grade, in welchem es an frischer, fesselnder Melodie fehlt, herrscht dagegen in Melodie und Unterstimmen ein Uebermaass von Chromatik. Auch die Triolen für den Chor S. 3, wie die Solofigur des Baritons S. 9:



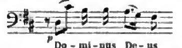
wollen uns, als zu sehr instrumental, nicht munden. Jedenfalls gehören, um das Ganze rein und kräftig auszuführen, sehr geübte Solo- und Chorsänger dazu. Dem Schlusschoral würde unseres Erachtens, statt der gesuchten Harmonisirung gerade als schöner Contrast zu den vorherigen Accordfolgen ein ganz einfacher, dem ursprünglichen Satze des Prätorius möglichst gleicher Stimmsatz am besten angestanden haben.

F. B. Berner. »Der Herr ist Gott«, Hymnus für vier Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Orgel. Zweite Ausgabe, neu instrumentirt und herausgegeben von Wilhelm Tschirch. Breslau, Leuckart. Partitur und Stimmen 1 Thlr.

Ohne Zweifel hat auch dieses Stück die Bestimmung, bei Gesangfesten von Liedertafeln gesungen zu werden; die Intention geht, mit Ausnahme eines contrastirenden Zwischensatzes in As-dur zwischen den Hauptsätzen in C-dur, auf's Pompöse. Wenn, laut Titel, statt der Blasinstrumente auch die Orgel die Begleitung übernehmen soll, so scheint uns dies in vorliegendem Fall weit weniger thunlich, als wenn man etwa bei einem Händel'schen Oratorium statt der modernen, hinzugesetzten Blasinstrumente die Orgel eintreten lässt; hier ist so viel Marschartiges, der Rhythmus [rhythm] kommt so vielfach zur Anwendung, dass gerade hierzu die Orgel noch weniger taugt, als selbst das Clavier. Die Musik ist im Ganzen mehr declamatorisch, als melodisch; bewegtere Figuren, die auch eine gewisse Polyphonie anstreben (wie (S. 7), kommen wohl an geeigneter Stelle zum Vorschein, aber sie sind etwas verbraucht und thun nur eben als Gegensatz zu dem Massenhaften ihren Dienst. Ob in den an sich nicht übeln Bassgängen S. 9 f. die Querstände (*f—fis, g—gis*) erlaubt sind, möchten wir bezweifeln; unserem Ohr klingen sie hart. Am besten gelungen schien uns der erwähnte Zwischensatz S. 12 f. in As-dur, wenn gleich auch dort die Melodie nicht gerade bedeutend ist; nach den pathetischen Sätzen wird sie doch wohlthun. In der Instrumentirung ist uns, ehrlich gesagt, S. 23 f. und 31 des Trompetengeschmetters etwas zu viel.

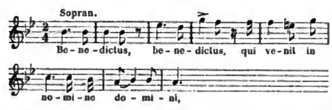
Anton Krause. *Sanctus* und *Benedictus*, für Solostimmen, Chor und Orchester. Op. 16. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur mit unterlegtem Clavierauszug 27½ Ngr. Chorstimmen 10 Ngr.

Ist diese Composition vielleicht nur ein Bruchstück aus der Musik zu einer ganzen Messe? vielleicht ein Probebogen, dem erst das Ganze folgen soll? Wir müssen uns wohl etwas dergleichen denken, denn zu einem blossen Concertstück scheint es, seiner ganzen Haltung nach, nicht bestimmt zu sein; in der katholischen Kirche aber pflegt man solch ein einzelnes Stück aus dem Messcanon nicht aufzuführen. Man könnte höchstens noch daran denken, dass es bestimmt gewesen sei, in eine andere Messe eingelegt zu werden. — Der erste Satz, *Sanctus*, ist unseres Erachtens der gelungenste; schwebten dem Autor auch bekannte Vorbilder dabei vor, so wird doch die Wirkung ohne Zweifel eine würdige, dem gottesdienstlichen Momente, den das *Sanctus* ausfüllt, entsprechende sein. (Nur im 3. Takte will uns der Gang im Basse:



dieses *d—cis* nicht gefallen.) Im *Osanna* fängt S. 5, wi

es üblich ist, eine Art Fugenthema an, aber da die Reihe an den Bass kommt, hat dieser das Thema vergessen; es wäre dort eine etwas längere Festhaltung und Fortführung gewiss am Platze gewesen. Die Melodie des *Benedictus*, die gewöhnlich den Vollklängen des *Sanctus* und *Osanna* gegenüber den Charakter der Anmuth, des Lieblichen trägt, ist hier sehr einfach:



der Tenor nimmt sie auf, und nach stark modulirten Zwischensätzen wiederholt sie sich im vollen Chor. Sie wird aber belebt durch die beständige Bewegung der Violinen, der Viola und theilweise des Cello, so dass, wie überdies noch durch die sich in Singstimme und Orchester immer steigernde Tonfülle, das Ganze sich, ebenfalls als Gegensatz zum Vor- und Nachsatz, dennoch gut heraushebeu wird.

Anton Krause. *Kyrie*, für Solostimmen, Chor und Orchester. Op. 16[a]. Partitur mit untergelegtem Clavierauszug. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Es ist dies ein anderes Bruchstück einer Messe, wie das oben von uns angezeigte *Sanctus* und *Benedictus* desselben Autors; auch dieses *Kyrie* lässt uns im Zweifel, ob derselbe beabsichtigt hat, in dieser Weise — vielleicht nach und nach — eine ganze Messe zu bearbeiten; dieser erste Satz dünkt uns für den Anfang einer solchen etwas zu lang; wenn das *Kyrie* schon in solchem Umfang und so massenhaft auftritt, wie muss sich dann erst das *Gloria* und *Credo* geltend machen? — Der Hauptgedanke in D-dur, der nach einem Mittelsatze zum Schlusse wiederkehrt, ist schön, würdig und kraftvoll; dagegen haben wir von der Instrumental-Einleitung (Takt 1—8) den Eindruck, dass er — als Anfang einer Messe gedacht — etwas zu unruhig ist; die Gänge der Bratsche und des ersten Fagotts wollen sich zur Grundlegung einer heiligthümlichen Stimmung nicht recht hergeben. Desgleichen ist in dem Mittelsatze, mit Takt 49 in H-moll beginnend, zwar die Factur theilweise, namentlich am Anfang schön und gut in einander greifend, wird aber im weitern Verlaufe nach unserem Gefühl etwas zu künstlich und gesucht; die Modulation geräth S. 19 nach E-dur und geht dann durch einen unerwarteten Secundaccord auf *D* S. 20 ziemlich rasch, wie wenn der Autor sich etwas zu weit verstiegen hätte, durch A-dur nach D-dur zurück. Was wir an den genannten Stellen vermissen, ist also grössere Einfachheit, die uns für ein *Kyrie* namentlich dann, wenn es nicht polyphon ausgeführt wird, im Verhältniss zu den späteren Nummern einer Messe geboten scheint. Abgesehen davon, blos etwa als Concertstück behandelt, wird das Ganze ohne Zweifel eine schöne Wirkung machen. — Der Druck ist insofern etwas mangelhaft, als in mehreren Takten (S. 5) die Textworte, später (S. 16) einmal sogar die Noten in den Singstimmen fehlen.

Th. J. Roothaan. *Magnificat, pro quatuor vocibus virilibus, obligatoque organorum concentu. Amstelodami, apud Th. J. Roothaan & Socios; Lipsiae apud Fr. Hofmeister. 1864. Pr. Part. fl. 1, voces 80 Cts.*

Eine Kleinigkeit hat uns gleich beim ersten Blick auf das Titelblatt dieses Musikstücks angenehm berührt: nämlich, dass doch auch einmal eine Jahreszahl darauf steht. Werden unsere Musikverleger nicht endlich von einer Unsitte abstehen, die ihren Grund in einer höchst albernen, jetzt von Niemand mehr getheilten Absicht gehabt hat, dass man nämlich — wie eine alte Jungfer — die Welt über das Alter der Musikalien zu täuschen, jedes Stück als nagelneu präsentiren zu können wünschte? Unserem geschichtlichen Sinne wäre es viel werth, könnten wir auch durch die Jahreszahlen die Entstehungszeit eines jeden Werkes, wie wir es bei Büchern können, authentisch bestimmen!

Vorliegendes Kirchenwerk ist gesetzt in Des-dur und es wird sein erster Satz mit *Maestoso* bezeichnet. »*Maestoso*, Des-dur« — mit den zwei Worten hat bekanntlich Beethoven den Klopstock als Dichter charakterisirt. Hier haben wir freilich nicht Klopstockische Poesie, sondern biblische vor uns; und ein Scrupelfänger könnte fragen, ob solch ein heroischer Männerchorgesang, wie diese Musik, der ganz entsprechende musikalische Ausdruck sei für die Dankesworte einer stillen, demüthigen Jungfrau Maria, für die sie Niemanden zum Zuhörer gehabt hat, als ihre alte Muhme Elisabeth? Doch ist's ja auch manchem andern Sänger, Propheten und Apostel, auch manchem lateinischen und deutschen geistlichen Dichter, so ergangen, dass, was er in der Stille nur seinem Gott gesagt hat, ein Echo von hundert und tausend Stimmen gefunden hat; und so darf sich's auch Maria gefallen lassen, wenn ein dichter Haufen von Tenoren und Bässen mit gewaltigen Accorden das Echo vorstellt, das ihr bescheidener Lobgesang in der Kirche gefunden hat.

Die Sätze dieser neuen Composition des alten Textes sind durchweg kurz, den Strophen des letzteren entsprechend; ein eigentlicher Kirchensatz, d. h. eine polyphone Bearbeitung findet sich nicht darin. Der Stil hält die Mitte zwischen der Art einstimmiger Lieder und zwischen declamatorischer Haltung; beides ist, wenn auch durchaus modern, doch in würdiger Weise erfunden; auch der Orgel nichts Unangemessenes zugemuthet, mit Ausnahme der dem angehängten *Gloria* beigegebenen Vollgriffe in punktirten Achteln, die wohl dem Clavier und Orchester, trotz vielfachen Vorkommens in Orgelsachen aber niemals der Orgel anstehen, vielmehr geradezu als ein Misskennen ihrer Natur zu rügen sind. Wir gestehen auch, dass die Violinpassagen S. 6 und ' der Partitur und S. 7 die Triller zu den Worten *misericordiae tuae* unserem Be-

griffe vom Orgelspiel nicht entsprechen, wissen jedoch wohl, dass sich auch grosse Orgelmeister, darin offenbar mehr dem Geschmack der Zeit als der Idee ihres Instruments unterthan, hierin über Gebühr viel erlaubt haben. Zwischen den Chorsätzen hat der Tenor und der Bass Solopartien, die namentlich für letzteren S. 4 sehr dankbar sind, doch unserem Gefühl nach etwas zu nahe ans Theatralische streifen; für desto gelungener halten wir das Duett für Tenor und Bass, As-dur, *Andante*, S. 6 und 7 (mit Ausnahme des schon erwähnten Instrumentalschlusses). Als Kirchenconcertstück wird das Ganze eines erhebenden Eindrucks nicht ermangeln.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Instructives.

a. Für Pianoforte.

Unter den vorliegenden, zum Theil den instructiven mit einem allgemeiner pädagogischen Zweck verbindenden Werken ist vor allem hervorzuheben: »Hiller-Album; leichte Lieder und Tänze für das Pianoforte componirt und der musikalischen Jugend gewidmet« von Ferd. Hiller Op. 117 (Verlag von J. Rieter-Biedermann). Der liebenswürdige und geistreiche Autor bietet hier eine reiche Gabe von 40 Stücken, dem Zweck und Sinn nach Schumann's Jugend-Album verwandt und wohl geeignet, der musikalischen Jugend zur Unterhaltung, Anregung und zu mannigfachem Nutzen zu dienen, indem sie sowohl dem poetischen Bedürfen Nahrung zuführen, als auch, wie es scheint, bestimmten instructiven Absichten dienstbar sind. In letzterer Beziehung dürfte namentlich ein leichtes Handgelenk und Unabhängigkeit der beiden Hände nach Seite des *legato*- und *staccato*-Spieles der eigentliche Zweck sein, den das starke und vielseitige Heft erreichen will. In poetischer Hinsicht sind es die verschiedenen älteren und neueren charakteristischen Tanzformen, dann das Element der Nationallieder, in welchen sich Hiller's graziöses Talent ausspricht, um dadurch den Sinn für anmuthig belebtes und sinniges Spiel zu befördern. Die Voraussetzungen, welche der Autor an die Spielenden erhebt, sind keine so hohen wie die, welche Schumann in dem erwähnten Album stellt, ebendesshalb aber auch wahrscheinlich häufiger anzutreffen. Auch möchten wir eine grössere Vielseitigkeit dem Hiller'schen Album gern zugestehen, während freilich die wirklich hohe und romantische Poesie, die Schumann dort in Tönen ausspricht, hier nicht erreicht, auch wohl gar nicht intentirt ist. Das ganze Werk ist durch eine gewisse anmuthige Leichtigkeit der Bewegung charakterisirt, während bei Schumann eine gewisse Schwere vorhanden, namentlich im zweiten, wohl für Erwachsenere berechneten Heft. — Zu bemerken ist noch, dass das ganze Werk sich aller weiten Griffe, selbst der Octave enthält, so dass die geistig begabte, aber körperlich, besonders in der Fingerlänge und Spannungsfähigkeit zurückgebliebene Jugend diese Stücke sehr praktisch und angenehm zu spielen finden wird. — Die Absicht dieser Rubrik lässt keine weiteren Bemerkungen zu, als höchstens die Frage und den Zweifel, ob die mit Bewusstsein hie und da geschriebenen Quinten durch die Rücksicht auf die zusammengehaltene Hand, oder auf den Charakter der Stücke (besonders der »nationalen«), zu rechtfertigen sind. Namentlich Nr. 2, Irländisches Lied, enthält Quintfortschreitungen, die unserem Ohr wehe thun, und die wir der Jugend nicht gern einimpfen möchten. Glücklicherweise sind es blos wenige Nummern, die dergleichen enthalten, und die uns daher auch nicht abhalten sollen, das schöne und reiche Heft der Jugend und den Lehrern aufrichtig zu empfehlen.

Ein anderes Werk, das in seiner Art alle Berücksichtigung verdient, betitelt sich: »25 Clavier-Etüden (Vorstudien zu den Werken neuerer Schule)« und hat Adolf Jensen zum Verfasser (Op. 32, in drei Heften, Verlag von C. F. Peters). Gegen den musikalischen Inhalt und die Gestaltung dieser Etüden ist nichts einzuwenden; sie klingen gut, sind nicht trivial in den Ideen, die Form lässt an Abrundung nichts zu wünschen übrig, die Motive sind consequent durchgeführt. Auch hier ist der instructive Zweck mehr verhüllt, keinerlei scholastische Trockenheit macht sich bemerklich, die Stücke könnten allenfalls auch anders heissen als gerade Etüden. Die instructiven Absichten, die den Autor sichtlich geleitet haben, sind mannigfacher Art; es handelt sich zumeist um mehrstimmiges *legato*-Spiel bei gespreizter Hand, überhaupt um polyphone orchesterartige Clavierbehandlung, wie solche seit Schumann und Chopin in Aufnahme gekommen. Nach allen diesen Seiten sind die drei Hefte unseres Erachtens unanfechtbar, ja zu loben. Nur in einem Punkte fanden wir uns minder befriedigt: Der Autor zeigt in den 25 Stücken gar zu wenig Selbständigkeit, er ist ganz in dem allgemeinen Typus der modernen Schule aufgegangen, hat sich nichts Eigenes zu bewahren und auszubilden gewusst. Wir führen dies als Thatsache an, ohne darauf einen Tadel zu begründen, denn es wäre unrecht zu verlangen, was im Menschen einmal nicht liegt.

Zwei Hefte »Etüden in fortschreitender Schwierigkeit« Op. 8 und eine Toccata Op. 9 von Ernst Grenzebach (Verlag von Breitkopf und Härtel) erheben weder an sich so grosse Ansprüche wie die vorhergenannten Werke, noch ist die Voraussetzung in Bezug auf den Schüler dieselbe: sie sind weit entschiedener ausschliesslich instructiv intentirt und bewegen sich etwa in der Weise Clementi's, Cramer's und Czerny's, d. h. es handelt sich hier mehr um Ausbildung der Unabhängigkeit und um Kräftigung der Finger. Die genannten Meister thun hierin gewiss die besten Dienste und eine Vermehrung dieser Art lehrhafter Literatur möchte daher leicht überflüssig erscheinen, wenn nicht doch für den Lehrer eine Abwechselung nöthig wäre, um nicht durch das ewige Anhören derselben Etüden ertödtet zu werden. In diesem Sinne können wir den Lehrern die Grenzebach'schen Etüden empfehlen, welche ausserdem anständig componirt sind und in ihrer ausschliesslichen Absicht keinen Anspruch auf besonderen musikalisch-poetischen Werth erheben.

Aus »6 Kinderstücken« von Jul. Klengel (Op. 5, Verla von J. Rieter-Biedermann), welche nicht erst ganz kürzlich erschienen sind, zu deren Anzeige uns aber bisher die rechte Gelegenheit gemangelt hat, sieht der treffliche Leipziger Musik-Pädagog mit allen seinen Vorzügen sprechend heraus; man merkt bald, wohin solche Leitung zielt nnd wird sich freuen zu finden, dass ein Schüler, der diese Stücke gut vortragen kann, schon ein halber Bachspieler ist. Diese Compositionen, an sich vortrefflich, sind in der That sehr geeignet vorwärts zu bringen und können nicht genug empfohlen werden. Der Schüler wird daraus lernen, sich ganz gehörig, wenn auch mit kleinen Händen, auf der Claviatur herumzutummeln, und wenn ihm Alles rein gelingt, kann er sich selbst gratuliren. Das erste der sechs Stücke klingt ein wenig an Mendelssohn's Kinderstücke an, die übrigen aber lehnen sich mehr an Bach, Scarlatti und andere ältere Meister.

Ganz auf die Elemente des Musik- und Clavierunterrichts zurück greifen zwei uns noch vorliegende Hefte: »Der erste Clavierunterricht«, von dem rühmlichst bekannten Frankfurter Musiklehrer Heinrich Henkel verfasst (Verlag von M. Diesterweg in Frankfurt), und »Instructive melodiöse Clavierstücke zu 2 und 4 Händen« von F. G. Klauer (Verlag von G. Reichardt

in Eisleben). Beide Werkchen, deren Inhalt trotz seiner Unscheinbarkeit wirklich musikalisch künstlerische Resultate anzubahnen geeignet ist, können wir Aeltern und Lehrern nur auf's Beste empfehlen.

Miscellen.

S. In einer als Beitrag für das Wiener Schubert-Denkmal (Stuttgart, Nitschke 1865) herausgegebenen Gedächtnissrede auf Fr. Schubert giebt Prof. Scholl eine recht passend geschriebene Lebensskizze des gefeierten Liederfürsten. Recht auffällig wurde uns in dieser kurzen Zusammenstellung der Hauptmomente die Aehnlichkeit, wir möchten sagen Wahlverwandtschaft von Fr. Schubert's und Beethoven's Wesen und Charakter: seine grossentheils aus gedrückter äusserer Stellung und körperlichem Leiden erwachsene vorwiegend melancholische Gemüthsstimmung und Hinneigung zu scheuer Zurückgezogenheit. Scholl bemerkt dazu u. A.: »Ueberhaupt, was wollen wir es läugnen, er hatte das eigenwillige Wesen eines genialen Kopfes, der sich in Andere nicht so leicht findet. Während er an den heiter geselligen Freundesabenden, den sogenannten Schubertiaden, so recht die Seele des Ganzen war, gefeiert als Mensch und Künstler, zeigte er, sobald er auf fremden Boden kam, einen hohen Grad von Schüchternheit; er zog plötzlich die Fühlfäden ein und drückte sich in eine Ecke. Dieses Wesen war ganz dazu angethan, ihn oft genug in die trübsten Gemüthslagen zu bringen. Das feine Empfindungsleben eines Musikers hat ohnedies auch seine Schattenseite. Keinem Künstler bringen nervöse Verstimmungen so schwere Leiden und machen ihn zeitweise so matt und lebenssatt, als den Meister der Töne. Wie schwer musste Schubert's Gemüth gepeinigt sein, wenn er einmal in einem Briefe ein so trauriges Bild von sich selbst giebt: »Denke dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht. Denke dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bietet als höchstens Schmerz, dem die Begeisterung für das Schöne zu schwinden droht, und frage dich, ob das nicht ein elender Mensch ist. »Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr!«« Bis zu welcher Tiefe des Schmerzes sehen wir die Künstlerseele in einem solchen Augenblick herabgedrückt! Scheint's nicht, als sollte der ächte Genius, der den Menschen zur Freude das Schöne schafft, zum Dank dafür nichts als Leiden für sich zurücknehmen?

Und doch glaube man auch in einem solchen Falle nicht, dass dieser Dornenweg des Künstlers ohne Rosen sei. Sollte er wohl umsonst über eine Welt herrlicher Melodien in sich selbst gebieten? Gerade weil diese glückliche Energie des Wesens in ihm ist, hat ein solcher Mann auch den Muth, in seiner vollen Eigenthümlichkeit zu leben und sie sich der ganzen übrigen Welt gegenüber zu bewahren. Die ausserordentliche Kraft, die Leichtigkeit im künstlerischen Schaffen — sollte man zweifeln können, dass sie ein Glück ohne Gleichen ist? So konnten auch vor Allem künstlerische Erfolge das Herz unseres Schubert wieder zu so freudigem Schlage heben, dass er selbst für einen unglücklich gestimmten Freund der Seelenarzt sein und ihm schreiben mochte: »Niederträchtig ist die Trauer, die ein edles Herz beschleicht; wirf sie von dir und zertritt den Geier, der sich in deine Seele hineinfrisst!« Wohl ihm, dass er auch solche Stunden hatte und auch damals noch hatte, da schon der unerbittliche Geier auch an seinem Leben zu nagen begann. Bald nachher trugen sie seine sterblichen Reste hinaus und begruben sie an Beethoven's Seite. Kaum 32 Jahre war er alt geworden. Da denkt ein Anderer wohl daran, seine Laufbahn zu beginnen — er hatte sie beschlossen. Er war wie ein reichbeladener Baum, der Blüthen und Früchte zugleich herabschüttet, dann aber plötzlich, vom heiligen Feuer erfasst, zum Himmel emporlodert.«

Nachrichten.

A. In Osnabrück kamen im Winter 1865/66 folgende musikalische Werke zur Aufführung: a) In vier Concerten und zwei Matinéen des Musikvereins unter Direction des Herrn Ed. Kreuzhage die Symphonie in D-dur von Beethoven, G-moll von Mozart, Es-dur von Haydn, Ddur-Suite von Bach; Ouvertüren zu Fidelio von Beethoven, Iphigenie in Aulis von Gluck, Heimkehr aus der Fremde von Mendelssohn, altfranzösische Lieder, Zigeunerleben von Schumann, Scenen aus dem Orpheus von Gluck, geistliche und weltliche Chöre von Hauptmann, Cherubini, Schumann und Kreuzhage, Gesangsscenen von Spohr, Romanze von Beethoven und Präludium und Fuge von Bach (gespielt von Herrn Joachim), Arien und Duette aus Hans Heiling von Marschner, Titus von Mozart, Streichquartett von Mozart, Clavierquartett und Schottische Lieder von Beethoven, Solopièces für Violine, Violoncell und Clavier und ein- und zweistimmige Lieder von Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Schubert, Franz und Kreuzhage. b) In drei Concerten des Concertvereins unter Direction des Herrn C. Klein die Symphonien in C-moll und B-dur von Beethoven, B-dur von Gade, Ouvertüre zu Oberon von Weber, Ouvertüre von C. Klein, Ouvertüre zum Sommernachtstraum von Mendelssohn, Neujahrslied von Schumann, Scenen aus dem Oberon von Weber, Volkslieder von Brahms, Chor und Terzett aus der Schöpfung von Haydn, Emoll-Concert von Chopin (gespielt von Frl. v. d. Hoya aus Bremen), Clavierquintett von Schumann, Lieder von Schubert, Mendelssohn u. A. — In einem vom Musikverein zum Besten der verwundeten Krieger veranstalteten Concerte kamen der Trauermarsch aus der Heroica, »Verleih uns Frieden« von Mendelssohn, Meeresstille und glückliche Fahrt von Beethoven, Chöre a capella von Mozart und Bortniansky, Arie aus dem 18. Psalm von Kreuzhage, Finale der C-moll zu Gehör. — Der Concertverein veranstaltete eine Aufführung des »Elias« von Mendelssohn, in dem die Herren Stägemann und Pirk die Solopartien übernommen hatten. — Frl. von der Hoya aus Bremen und die Geschwister Frl. Friese gaben zwei eigene Concerte, in denen sie unter andern die Appassionata und die Kreutzer-Sonate von Beethoven, Rondo von Schubert und Bravourpiècen von Ernst, Liszt und Thalberg spielten.

Man schreibt uns aus Münster: Herr G. A. Bargheer, der seit 5 Jahren am Musikverein zu Münster als Concertmeister in der erfolgreichsten Weise thätig war, hat, wie wir hören, einen Ruf nach Basel als Concertmeister des dortigen Capellvereins, sowie als Professor des Violinspiels an einer zu errichtenden Musikschule angenommen. Die vollständige technische Beherrschung seines Instruments, der verständnissvolle, durchaus künstlerische Vortrag der besten Meister, sowie seine regsame Thätigkeit als Concertmeister lassen alle Musikfreunde in Münster sein Scheiden lebhaft bedauern. Andererseits kann man sich aber im Interesse des strebsamen jungen Künstlers nur über ein so ehrenvolles Engagement freuen.

Mozart's komische Oper »Der Schauspieldirector«, welche seit einiger Zeit aus dem Musikverlag ganz entschwunden war, ist nun in einem neuen Clavierauszug mit Text (von A. Dörffel) und in sehr hübscher Ausstattung bei D. H. Geissler in Leipzig neu erschienen. Wir machen die Mozartfreunde auf diese Edition besonders aufmerksam.

Von Joh. Brahms sind neuerdings bei Simrock in Bonn erschienen: Sextett für Streichinstrumente in G-dur Op. 36 und eine Sonate für Clavier und Violoncell.

Die königliche Hofbühne in Dresden brachte in der ersten Woche seit ihrer Wiedereröffnung nur classische Opern: Fidelio, Jakob und seine Söhne, Freischütz, Figaro's Hochzeit. Möchte das Repertoire diesen Charakter behalten!

Von H. Stiehl wird eine einactige Operette »Jery und Bätely« (Text von Goethe) bei Breitkopf und Härtel erscheinen; in demselben Verlag wird auch Abert's »Astorga« das Licht der Welt erblicken. Von Stiehl's Operette heisst es, dass sie vielleicht zuerst in Wien gegeben wird.

Leipzig. Hier verstarb am 11. Septbr. der Gesanglehrer W. Chr. Pögner.

— Die Abonnement-Concerte im Saale des Gewandhauses werden den 4. October beginnen.

— Im Rath unserer Stadt müssen in neuester Zeit einige musikalisch fühlende Persönlichkeiten sich Gehör und Wirkung verschafft haben, denn nicht nur wurden bei dem letzten »Tauchaer Jahrmarkt« die üblichen greulichen Thon-Trompeten nicht mehr gehört (auch das Pfeifen sollte für die Zukunft verboten werden!), sondern es ist sogar die Messmusik für die jetzt beginnende und hoffentlich für alle künftigen Messen verboten worden. Für diese Maassregeln sagen wir dem Rath oder Burgermeister-Amt den tiefgefühlten Dank Aller, deren Ohren die wünschenswerthe Empfindlichkeit und Feinheit besitzen.

Briefkasten der Redaction.

S. in *K.* Glücklich daheim? Soll nun wieder Alles in den alten Gang kommen? Wir sind auf Nachrichten sehr gespannt. Schade, dass Sie bei dieser Gelegenheit nicht »ganz hinein« gekommen sind. Wenn die Recension ganz unmöglich, so schicken Sie gef. die O. zurück. — *S.* in *C.* Wir sind natürlich von I. zurück, gehen aber vielleicht nochmals fort. Beiträge erbitten wir uns hierher. — *J. M.* in *C.* In den Noten lag ein Brief; hoffentlich bemerkt.

ANZEIGER.

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 26. September 1866. **Nr. 39.** I. Jahrgang.

Gesammelte Aufsätze über Musik von O. Jahn.

Leipzig, Breitkopf und Härtel 1866. Pr. 1 Thlr. 24 Ngr.

I.

A. S. Der grosse Kreis von Musikfreunden und Kennern wird bei der Nachricht eines neuen musikwissenschaftlichen Werkes aus der Feder von Otto Jahn die Hoffnung gehegt haben, dass es die längsterwartete Biographie Beethoven's sein möge, zu deren Abfassung er wie kein Anderer befähigt und ausgerüstet ist. Beim Durchlesen dieser neuen Gabe aber wird das Gefühl einer kleinen Enttäuschung, wo es überhaupt aufgetaucht sein sollte, schwinden und der Empfindung ernster Belehrung und Förderung, bleibenden Genusses Platz machen. Es enthält dieser Band im Ganzen 13 Aufsätze, welche grossentheils in den Grenzboten und der Allgemeinen Musikalischen Zeitung erschienen waren und einen Ueberblick über die bisherige musikwissenschaftlich-journalistische Thätigkeit ihres Verfassers gewähren.

Wer die musikalische Tagesschriftstellerei verfolgt, wird bald zu der Einsicht kommen, dass auf keinem anderen Gebiete, selbst das der bildenden Kunst nicht ausgenommen, die Durchschnittsleistungen so gering und werthlos sind, wie gerade in dem Fache der Musik. Dieses Urtheil muss gleichmässig über die Concertreferate, wie über rein kritische Musterung musikalischer Werke, ja zumeist auch über selbständige musikwissenschaftliche Aufsätze ausgesprochen werden. Noch liegt dieser ganze Kunstzweig so sehr im Argen, dass man die wenigen sehr ehrenvollen Ausnahmen unter den Musikschriftstellern und den jener Kunst gewidmeten Zeitungen mit leichter Mühe namentlich aufführen kann. Man wird freudig anerkennen, dass in den letzten 20 Jahren auch hierin ein entschiedener Fortschritt eingetreten ist. Aber noch immer ist die Zahl Derer gross, welche über Musik schreiben, ohne entweder auch nur die billigsten Anforderungen an technische Ausbildung zu erfüllen, oder auf der anderen Seite mit der erforderlichen universellen Bildung ausgerüstet zu sein und sich über den engen Horizont des rein Technischen erheben zu können.

Wer Otto Jahn's musikwissenschaftliche Schriften kennt, vor Allem seinen mustergültigen Mozart, weiss, dass gerade er den beiden angeführten Erfordernissen in seltener Gleichmässigkeit gerecht wird, und somit auch wohl geeignet ist, der grossen Zahl musikalischer Schriftsteller, welche nach der einen oder der anderen Seite hin zu wünschen übrig lassen, zum Studium empfohlen zu werden. Und es leuchtet ein, dass gerade seine grossartige und umfangreiche Mozartbiographie sich zu diesem Zwecke weit weniger eignet, als die vorliegende Sammlung einzelner Aufsätze, deren einige gerade durch die Methode der Untersuchung und Darstellung als mustergültig zu bezeichnen sind. Inwiefern vor Allem der letzte Aufsatz hier als besonders hervorragend angesehen werden muss, wird im Verlaufe noch näher beleuchtet werden. Allen gemeinsam ist erstlich die sichere technische Durchbildung, auf welcher sie beruhen. Der Grundsatz, dass ein jedes Kunstwerk, und vornehmlich die vorzüglichen, aus sich selbst heraus erklärt werden müsse, erscheint hier als oberster Leitstern. Was hierzu nöthig ist, Kenntniss der musikalischen Formenlehre und Grammatik, der Mittel, mit denen diese Kunst die Ziele erreicht, welche nur ihr vorgesteckt sind, umfassende Bekanntschaft mit den Musikwerken älterer und neuerer Zeit, Kunde der Geschichte dieser Kunst und ihrer Meister, kurz, die vollständige Ausrüstung des Fachmannes steht dem Verfasser zu Gebote, und diese Eigenschaft, welche an sich unentbehrlich für einen musikalischen Schriftsteller sein müsste, so dass sie keineswegs ein ausgezeichnetes Lob in sich schliesst, wird zu einem solchen im Vergleich mit der Eingangs berührten äusserst mangelhaften technischen Durchbildung der meisten seiner Genossen. Daneben aber zeigt sich der Verfasser als einen harmonisch und umfassend durchgebildeten Schriftsteller, was dem nicht auffallen wird, welcher weiss, dass Otto Jahn einem nicht musikalischen Berufskreise angehört, sondern einer der ersten Vertreter unserer heutigen Alterthumswissenschaft ist.

Als nach dem Erscheinen der Mozartbiographie darauf hingewiesen wurde, wie viel unsere heutigen Musikschrift-

steller aus ihr und an ihr lernen könnten, wurden vereinzelte Stimmen laut, welche theils aus Missverständniss, theils aus Unverstand oder anderen noch schlimmeren Beweggründen behaupteten, das Werk entziehe sich einmal dem grösseren Publicum, dann aber auch einem bedeutenden Theile der Musiker und Musikfreunde. Man sehe ihm an, dass es von einem Gelehrten geschrieben sei. Die Gewissenhaftigkeit, mit welcher fast jedes von Mozart gepflegte musikalische Gebiet wissenschaftlich umgrenzt, theoretisch beleuchtet und historisch entwickelt werde, könne nur Wenigen zu gute kommen. Ganz vorzüglich wurde hervorgehoben, dass es sich so ganz in einer vergangenen Zeit bewege, dass sonach auch die heutige Musikkritik nichts daraus schöpfen könne, welche befugt und genöthigt sei, die moderne Musik, wie sie sich seit Beethoven gestaltet, zu verfolgen. Von den Lesern dieser Blätter darf vorausgesetzt werden, dass sie das Unbegründete jener Aeusserungen erkennen. Gerade das ist es, was Jahn's Kunstbetrachtung auszeichnet, dass sie sich des historischen Zusammenhanges und der unwandelbaren in dem Wesen der Musik selbst liegenden Gesetze fortgesetzt bewusst zu werden strebt, und somit eine sichere und klare Basis der Beurtheilung gewinnt, welche letztere zwar im Einzelnen irren kann, nie aber im Eigentlichen und Bedeutenden fehlgreifen wird. Hierfür giebt die ganze Sammlung Zeugniss. Aber wenn wir vorläufig auf das Erscheinen der grossen Beethovenbiographie verzichten müssen, so bietet die vorliegende Sammlung auch in der Rücksicht hierfür einen Ersatz, dass sie sich fast ausschliesslich mit der Entwickelung der nachmozartischen Musik beschäftigt. Im besten Sinne moderne Themata sind es, die hier abgehandelt werden, und so wird der, welcher das Dargebotene recht zu fassen versteht, auch manchen Wink, manchen dankenswerthen Hinweis für die Betrachtung der Musik unsorer nächsten Vergangenheit und Gegenwart, manchen fruchtbaren Gesichtspunkt für die Prüfung der musikalischen engeren und weiteren Zukunftsziele erschlossen finden. Eine nähere Durchmusterung wird dieses erläntern.

Der Inhalt gliedert sich in verschiedene kleinere Gruppen. Den Reigen eröffnet eine Biographie des Kieler Organisten, Musiklehrers und Musikdirectors G. Ch. Apel, in welcher dem verewigten Lehrer, Freunde und tüchtigen Musiker ein pietätvolles Denkmal gesetzt wird. Hieran reiht sich ein kleinerer Aufsatz, »Mozartparalipomenon«, ein Muster besonnener historischer Einzeluntersuchung und scharfsinniger Combination. Zugleich giebt die kleine Untersuchung erwünschte Aufklärung über ein trauriges Ereigniss, welches die frivole und skandalsüchtige Wiener Tradition in einer Weise umgedichtet hatte, die einen schlimmen Schatten auf Mozart's Andenken zu werfen drohte.

Die zweite Gruppe wird gebildet aus den beiden Aufsätzen über Mendelssohn's Oratorien Paulus und Elias. Der Verfasser hält hier den Gang ein, zuerst den Bau des Ganzen nach der Seite des Textes hin zu prüfen und daran eine Analyse der musikalischen Gestaltung zu schliessen, bei welcher die Intentionen des Componisten in ihrer Gesammtheit und ihrem inneren Zusammenhange, wie in den einzelnen Theilen Würdigung finden. Der Sinn, in dem dies geschieht, wird durch die einleitenden Worte bezeichnet, die kurz nach dem frühen Tode des verehrten Meisters niedergeschrieben sind: (S. 40) »Wenn es überhaupt keine leichte Aufgabe ist, ein umfassendes Werk eines grossen Meisters sofort seiner ganzen Bedeutung nach zu würdigen, so wird dieselbe bei der Beurtheilung des Elias in eigenthümlicher Weise erschwert. Noch ist das Grab zu frisch, das den früh vollendeten Meister deckt, um nicht den reinen Genuss an seinem Werke durch die Trauer über seinen Verlust zu trüben. Das ist keine Stimmung für eine unbefangene Beurtheilung, wenn nicht die Erinnerung an sein wahrhaftes, unermüdetes Streben nach dem Höchsten in der Kunst es zur Pflicht machte, in diesem Sinne sein Werk zu betrachten. Dem Jünglinge lege man den Lorbeerkranz auf den Sarg im Angedenken dessen, was er versprach; der gereifte Meister wird nur durch die Achtung und den Ernst geehrt, mit welchem wir seine Schöpfungen wahrhaft zu verstehen bestrebt sind, denn in diesem Verständniss allein liegt die Befähigung zu beurtheilen, was er gewollt und geleistet habe.« In diesem Sinne wird bei Jahn die Beurtheilung der beiden grössten Werke Mendelssohn's zu einer lebensvollen Würdigung des Künstlers selbst, und ohne dass diesem Punkte eine abgesonderte Betrachtung gewidmet wird, so findet doch schliesslich sein fein gebildeter künstlerischer Sinn, sein durchaus dem Edlen und Hohen zugewendetes Wollen und seine in melodischer Erfindung, formaler Gestaltung und architektonischer Gliederung vor Allen hervorragende Leistung gebührende Würdigung. Besonders hervorzuheben ist hier das kürzer gefasste Urtheil über diesen Meister, welches bei Gelegenheit des 34. Niederrhein. Musikfestes ausgesprochen ist (S. 206). Noch machen wir auf eine gelegentliche Besprechung der Haydn'schen Schöpfung aufmerksam, an welche sich eine sehr beherzigenswerthe Erörterung über die Tonmalerei in der Musik schliesst (Besprechung des 33. Niederrhein. Musikfestes S. 181 ff. und 184 ff.).

Die dritte Abtheilung enthält zwei ausführliche Berichte über die beiden genannten Düsseldorfer Musikfeste. Sie seien der Aufmerksamkeit ganz besonders empfohlen. Der Kunstkenner und Musiker von Fach wird mit Vergnügen und Belehrung die Fülle interessanter und trefflicher Bemerkungen über die aufgeführten Werke selbst und ihre Urheber, wie über die Aufführung lesen. Orchester, Chöre, Solosänger — Alles ist mit gleichem Verständniss behandelt und beurtheilt, das Lob begründet, der Tadel nicht minder, und ausgezeichnet durch ein taktvolles Maasshalten, das der Sache und den Personen erspriesslich sein will. Ein Bedenken soll nicht verhehlt werden. Wenn ein Musikkenner wie Jahn seine verstreu-

ten musikalischen Aufsätze sammelt, so sind wir befugt, dieselben eben nicht als eine zufällige, rein äusserliche Sammlung einzelner Blätter zu betrachten. Ein Autor von seinem Gewicht wird auch bei dem Einzelnen die Fühlung des Ganzen bewahren, er wird es wissen, dass diese scheinbaren Kinder des Tages werth sind, der Vergessenheit entrissen zu werden, welcher sonst die Tagesschriften anheimfallen. Aber gerade weil wir nach bester Ueberzeugung sein Werk trotz des bescheidenen Titels als ein Ganzes ansehen, welches einen Beitrag zu unserer modernen Musikgeschichte liefern will und in vollem Maasse liefert, vermissen wir die eingehende Würdigung Eines Musikers in ihm, welcher in einem Buche, das die hervorragendsten Erscheinungen unseres Musiklebens in Mendelssohn und R. Wagner bespricht und so trefflich bespricht, mit möglichst gleich eingehender Behandlung bedacht werden sollte. Und in der That ist das verhältnissmässig Wenige, was O. Jahn über Robert Schumann sagt (S. 186, 188 ff. über Paradies und Peri, und S. 218 über sein Adventlied), so anziehend, dass es nur zu beklagen ist, wenn die Rede über ihn allzuschnell verstummt. Wir gestehen offen, dass wir die zwei Berlioz gewidmeten Aufsätze der 4. Abtheilung, so amüsant sie zu lesen sind, und so anmuthig die Schärfe einer vernichtenden Kritik hinter scherzhafter Laune verborgen ist, doch gerne umtauschen würden gegen eine Beurtheilung der musikalischen Thätigkeit Schumann's aus Otto Jahn's Feder. Sicherlich würde in einem solchen Gesammtbilde neben den mannigfachen Bedenken, welche die Schumannische Gestaltungsweise und Formengebung hervorruft, auch die Bedeutung noch mehr hervortreten, welche seiner genialen Schöpfungskraft zuzuerkennen ist und von Tag zu Tag mehr zuerkannt wird.

In der vierten der Zukunftsmusik gewidmeten Abtheilung finden sich die zwei bereits erwähnten Aufsätze über Berlioz und zwei Aufsätze über Richard Wagner's Tannhäuser und Lohengrin. Die beiden letzten sind, soweit wir die bezügliche Literatur kennen, unserer Meinung nach das Beste, was überhaupt über jene Opern geschrieben worden ist. Es ist nur Wagner's eigenen Principien entsprechend, wenn hier vor Allem eine kritische Prüfung der Texte, der Stücke als dramatischer Kunstwerke unternommen wird, die allerdings nicht zu Gunsten des Gepriesenen ausfällt. Und mag auch in der darauf folgenden Analyse der eigentlich musikalischen Leistung hie und da der Begabung Wagner's etwas mehr eingeräumt werden müssen — das Grundurtheil mit seiner bis in's Detail gehenden Motivirung ist und bleibt richtig.*) Zur Zeit, da es geschrieben wurde (1853 und 1854), war der Wagner-Enthusiasmus gerade in vollster Blüthe. Jetzt scheint ein böser Wurm an seiner Wurzel zu nagen — schon seit Jahren gedeiht er nicht mehr. Wollen wir unser bescheidenes Bild weiter ausführen, so verrathen wir dem Leser, dass der Wurm eigentlich ein doppelter ist, einmal die Reihe späterer Werke Wagner's, in denen er sein Princip bis in's Unglaubliche zu Tode hetzt, und der zweite Wurm ist die klare, scharf zusehende Kritik. Freilich, ein gewisser Theil unseres grossen Publicums — wir dürfen behaupten, nicht der beste — füllt nach wie vor die Theater bei Wagner'schen Opern. Er ist von des Gedankens Blässe nicht angekränkelt, ihm haben auch Jahn's Aufsätze den Genuss nicht verdorben. Aber es ist ohne Frage zum grossen Theile das Verdienst Jahn's, wenn ein nicht unbedeutender Theil unseres gebildeten Publicums, der, verlockt durch Wagner's scenisches und decoratives Geschick und nicht sonderlich befähigt, sich ein eigentliches musikalisches Urtheil zu bilden, Gefahr lief, gleich den anderen verzaubert zu werden, die Augen öffnete und vor Allem die Ohren, und damit dem Zauberbanne entrückt wurde. Es ist, scheint uns, für alle Zeiten ein zutreffendes und im Ganzen endgültiges Urtheil gefällt, wenn Jahn über die Wagner'sche Oper sagt (S. 85): ». . . sie erscheint in ihrem Grundwesen der aus Paris stammenden Decorationsoper, wie sie von Meyerbeer zwar nicht erfunden — denn was hätte der wahrhaft erfunden? — aber doch hauptsächlich ausgebildet und bei uns in Curs gebracht hat, völlig verwandt, indem die Wirkung auf das Publicum hauptsächlich durch äussere materielle Mittel erreicht wird, so zwar, dass in Zweifelfällen das künstlerische, namentlich musikalische Interesse zurücksteht. Dass Wagner selbst heftig gegen den Meyerbeerismus polemisirt, beweist an sich nichts dawider, dass er selbst demselben verfallen sei; es ist eine bekannte Erfahrung, dass man an Fremden die eigenen Schwächen am unangenehmsten empfindet und am schärfsten tadelt. Ohne alle Frage hat Wagner mehr Sinn für das Poetische und mehr Feinheit des Geschmacks als Meyerbeer, er wählt daher seine Stoffe besser, und die einzelnen Effecte, die bei jenem wie aufgenagelt auf eine gleichgültige Unterlage erscheinen, weiss er geschickter aus seinem Stoffe herzuleiten; auch in der Instrumentation ist er ihm dadurch überlegen, dass er kühner und freier in's Volle greift und nicht so gar ängstlich wie Meyerbeer mosaicirt. Aber alles dieses und was man hier noch Verwandtes hervorheben möchte, sind doch nur Verschiedenheiten dem Grade nach, und geben wir bereitwillig zu, dass im Einzelnen in drastischer Charakteristik Vieles gewagt und Einiges gelungen sei, so ist aus diesen Elementen doch nimmermehr ein Kunstwerk zu gestalten, das den Anforderungen auch nur der Gegenwart genügt.« Nicht minder treffend lautet der Schlusssatz des zweiten Aufsatzes, der vielfach ergänzend und verallgemeinernd neben den ersten tritt (S. 163 f.): »Aus unseren Betrachtungen geht hervor, dass, wenn Wagner gleich geschickter ist in der Handhabung

*) Anmerk. d. Red. Wir schalten hier die Mittheilung ein, dass uns, seit wir in Leipzig leben, mehrfach Aufforderungen zugegangen sind, das Wagner-Thema einmal im Ganzen zu behandeln. Allen Jenen, die einen solchen Artikel vermisst haben sollten, bemerken wir, dass schon in der »Deutschen Musikzeitung« 1860 Nr. 7 bis 11 dieser Gegenstand von uns persönlich zur umfassenden Auseinandersetzung gebracht worden ist.

der musikalischen als der poetischen Technik, doch von einem Stil seiner Musik nicht die Rede sein kann. Die erste Bedingung des Stils ist Eigenthümlichkeit der Productionskraft, welche man einem Manne nicht zuschreiben kann, bei dem man nicht nur die Einflüsse Weber's, Marschner's, Mendelssohn's, Meyerbeer's u. A. im Ganzen und Einzelnen nachweisen kann, sondern dessen künstlerische Eigenthümlichkeit wesentlich darin besteht, dass eine Anzahl heterogener Bildungselemente unserer Zeit bei ihm in bedenkliche Confusion gerathen sind. Ferner ist Stil bedingt durch die Fähigkeit des Künstlers, den künstlerischen Stoff in der innersten Tiefe seiner Natur zu erfassen und so zu gestalten, dass das Subjective und Objective im Kunstwerk sich durchdringen, und endlich, um diese künstlerische Schöpfung zu vollziehen, Einsicht in die Form und Technik und Meisterschaft in der Behandlung derselben als künstlerische Mittel zu einem künstlerischen Zweck. Eine aus Missverständniss und Uebertreibung hervorgegangene willkürliche Theorie bei mangelndem Sinn für Motivirung und Gestaltung aus dem Ganzen, und eine einseitige Virtuosität, die nur äusserliche Mittel für äusserliche Zwecke zu verwenden geschickt ist, führen nothwendig zur Manier, die deshalb eine Zeitlang täuschen und blenden kann, weil sie den Fehlern und Schwächen ihrer Zeit entgegenkommt.«

Den Beethoven gewidmeten Aufsätzen der fünften Gruppe sei eine Besprechung in der nächsten Nummer vorbehalten.
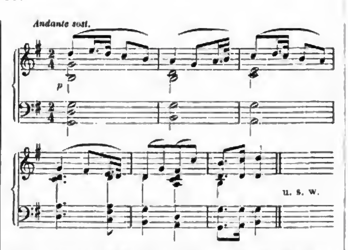
Recensionen.

Kammermusik.
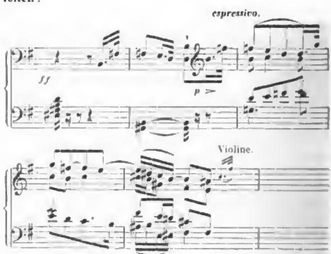
Ernst Meumann. *Sonate pour Piano et Violon (ou Violoncelle)*. Op. 16. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

St. Meumann's Violinsonate ist ein Werk, welches Talent verräth: der Componist hat technische Sicherheit, glückliche Gedanken, Frische in der Erfindung, er ahmt nicht nach, sondern sucht selbständig zu gestalten. Von den vier Sätzen des Werkes möchten wir als gesundem Ganzen dem ersten bei weitem den Vorzug geben; er hat (trotz einiger kleiner Sonderlichkeiten in der Harmonik, z. B. einer Vorliebe für den Nonenaccord mit seinen Consequenzen) angenehmen Fluss und wirklich schöne, gesangvoll sich in einander fügende Melodien. Ist der Componist noch jung? wir wissen es nicht,*) jedenfalls hat das Werk etwas von der Fülle und dem Drang der Jugend möglichst viel zu sagen, wobei denn freilich nicht Alles reif und abgeklärt herauskommt. Aber es ist gefällig, und man kann sich den Gedanken hingeben, wie man einen jungen Mann recht wohl leiden mag, wenn er auch nicht vollkommen ist. Die Mängel der Arbeit erscheinen mehr im zweiten Satz, dem Andante, und dem Finale.

Gleich das Thema des zweiten Satzes ist mehr hübsch als schön zu nennen:
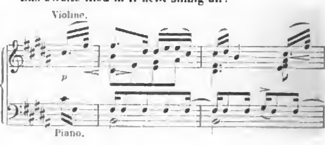


In dem weitern Verlaufe, worin so Manches gesungen oder gesagt wird, scheint sich hinter der Gewundenheit der Melodie eher ein Mangel an Ausdruck, als eine Fülle der Gedanken zu verbergen; und die Sache hebt sich nicht, wenn uns die gesangreiche Violine noch einmal das Lied vorträgt; ja als hierauf das Clavier statt eines neuen Gedankens den ersten jetzt mit Variation aufnimmt, so sagt man sich, der Inhalt solle doch als bedeutend gelten müssen, wenn man ihn dreimal hören soll; und gern wendet man sich der den Schluss umwandelnden Entwickelung zu, die sich plötzlich spannend in einem bedeutungsvollen Ausruf abbricht. Doch was enthalten die vier folgenden Takte, die zu einem neuen Gesang in H-dur überleiten?
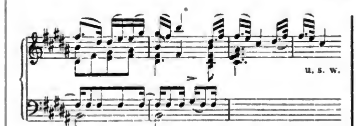


ist das etwas Anderes als eine wenigsagende Phrase?

Das zweite Lied in H hebt sinnig an:
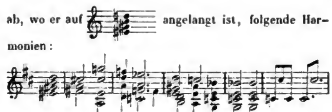


*) Meumann steht dem Vernehmen nach im mittleren Mannesalter und lebt in Lissabon. D. Red.
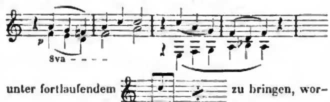


wenn gleich die folgenden Takte mehr eine bequeme als bedeutende Fortsetzung enthalten. Die Ausschmückung der Reprise der H dur-Melodie ist zu elegant, gleichsam zu geleckt, um schön zu sein. Die Wiederaufnahme des ersten Motivs, als Gegensatz in Moll, seine Verwendung zu einem Gang würde sich glücklicher machen, träte nicht hierbei wieder das »Gewöhnliche« des Motivs hervor, und käme der Gang besser von der Stelle, der durch die Bezeichnung *più mosso assai* innerlich nicht beweglicher wird. Jetzt tritt das erste Lied wieder ein, ausgeschmückt mit den Reizen säuselnder Clavierbegleitung; aber wir gestehen, es ergeht ihm wie den Schönen, die nicht wirklich schön durch reichen Schmuck noch mehr verderben als sie gewinnen. Hat zu nachfolgender Veränderung des oben erwähnten viertaktigen Ganges Schumann'sche Weise das Vorbild geliefert, so ist es wenigstens keine glückliche Nachahmung des grossen Harmonikers. Auch der weitere Verlauf des Andante, der nur den bisher gehörten Inhalt in der entsprechenden Modulation wiederbringt, bestätigt, dass das Andante nicht die starke Seite des Werkes ist. Es ist übrigens nicht allzulang, und wird die Hörer, welche sich mit sinnlich angenehmem Eindruck, mit feinen Formen begnügen, befriedigend unterhalten.

Der dritte Satz ist ein *Intermezzo alla Mazurka.* Wird man überhaupt der Mazurka unter Umständen die Stelle des Scherzo nicht versagen können — es wird freilich immer auf den Charakter der Mazurka ankommen — so kann man dieses Intermezzo als ein graziös und frisch erfundenes bezeichnen, welches beim musiklustigen Hörer die Scharte des Andante auswetzen wird. Es geht prächtig voran, ist geschickt variirt und klingt brillant. Wir für unsern bescheidenen Theil entbehren allerdings in der Kammermusik recht gern den immerhin abschüssigen, um nicht zu sagen schlüpfrigen Boden der glänzenden Mazurkaformen, die mehr dem Bereich der »Salon-« als der ächten Kammermusik angehören.
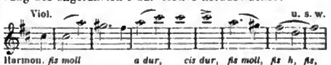
Das Finale der Sonate, wenn auch nicht ohne Schwächen, ist wieder bedeutender. Es beginnt mit einem anmuthigen und anregenden Gesang im Final-Charakter, einem abgeschlossenen Lied, von der Geige unter flüssiger Begleitung des Pianoforte vorgetragen, welches viel Gutes verspricht; die Schlussformation in der Tonica scheint freilich etwas phrasenhaft. Der darauf folgende Gang in Triolenbewegung fängt interessant an, leider ist er im weiteren Verlauf etwas zu affectirt, um innerlich wahrhaft lebendig zu sein; von D-dur wendet er sich in den ersten 8 Takten nach Fis-moll, berührt vom 13. Takte ab, wo er auf [Notenbeispiel] angelangt ist, folgende Harmonien:
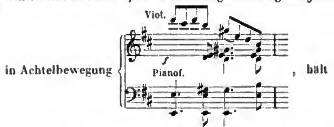


in leidenschaftlichen Triolen-Figurationen und Harpeggien, um hierauf 4 Takte in F-dur das Motiv:



unter fortlaufendem [Notenbeispiel] zu bringen, worauf plötzlich durch Verwandelung des *C* in *cis* mit absteigender harmonischer Bewegung des Piano die wirkliche neue Melodie in Fis-moll, ein breiter, leidenschaftlicher Gesang der Violine mit voller Triolenbegleitung beginnt. Der Gang entbehrt eines glänzenden Eindruckes nicht, das Ueberraschende in demselben scheint aber nicht logisch; derartige Pointen sollte man sich am Anfang auch eines Schlusssatzes nicht gestatten, sie sind mehr sonderbar als geistvoll. Die zweite Melodie, die aus einer Vergrösserung des angeführten F dur-Motivs herauswächst:



ist sehr wirkungsvoll, es schwebt ein Hauch ächter Poesie darüber, sie umfasst 24 Takte, bricht hier auf der Dominante von Fis-moll ab, der hierauf folgende Gang *energico* in Achtelbewegung



, hält nicht, was er verspricht, er fährt in den Tonarten umher, man fühlt, dass er gemacht ist, um die Fismoll-Melodie von Neuem wirkungsvoll erklingen zu lassen. An seiner Stelle hätte etwas Bedeutendes stehen müssen, und der Satz würde sehr gewonnen haben, denn beide Hauptthemen sind glücklich und haben wirklich Verve und Feuer. In Fis-dur tritt statt der Durchführung ein neuer, angenehm erfundener Satz von 8 Takten auf; doch auch hier zeigt der weitere Verlauf desselben eine Unreife in der Durchbildung, so dass das hübsche Motiv keine besondere Wirkung hinterlässt, wenn es zum ersten Thema in D nunmehr in reicher Ausstattung zurückführt. Der weitere Verlauf des Satzes ist aber glücklicher in der musikalischen Bewegung, und freier von den oben bemerkten Uebel-

ständen; die Wirkung der chromatischen Rückung (diesmal von *F* nach *Fis*) erscheint nicht so gesucht, da das Vorhergehende natürlicher und breiter fliesst. Der Anhang dagegen, welcher nach Beendigung des zweiten Themas in H-dur mit Motiven des Mittelsatzes und einer brillanten Wiederaufnahme des Hauptthemas zum Schluss führt, ist nicht frei von modulatorischen Sonderlichkeiten. Weder das plötzliche Umschlagen des Themas aus der Haupttonart nochmals nach H-dur, dem man die Absicht des Effects zu sehr nachfühlt, noch der Gang, der uns von Gis-moll in 7 Takten wie über Stock und Stein nach D-dur zurückführt, ist befriedigend. Beim Anhören wird vielleicht für Viele die glänzende Aussenseite diese Schwäche verdecken, wir wollten sie nicht verschweigen, weil so vieles Talentvolle in dem Meumann'schen Werk: Gedankenfrische, Leichtigkeit der Arbeit, dem Componisten für die Zukunft ein gutes Prognostikon stellen, falls es ihm gelingt in die Tiefe zu dringen, wahrhaft logisch zu bleiben und das Brillant-Phrasenhafte möglichst zu verbannen.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Instructives.

b. Für Gesang.

Es dürfte wohl ausser Zweifel sein, dass die Herrschaft über die Gesangstechnik dem Gesangskünstler unter allen Umständen unentbehrlich sei, singe er nun vorwiegend deutsche oder italienische Musik. Erst in allerneuester Zeit ist man in Deutschland zu dem unhaltbaren Extrem vorgeschritten, wo der Gesang im Text aufgeht, anstatt umgekehrt. Für Sänger dieser Richtung bedarf es allerdings keiner Solfeggien und keiner Vocalisen, wir haben aber gesehen, dass die Gesangskunst dabei in Trümmer geht und dass solche Naturalisten, denen die Declamation alles ist, auch ältere deutsche Musik, d. h. Gluck, Mozart, Händel und Bach, nicht singen können. Eine geschmeidige Kehle thut überall noth, und nur jenes Extrem deutscher Manier, das sich sowohl im dramatischen wie im Liedgesange geltend zu machen sucht, glaubt derselben entbehren zu können. Wenn nun jene Geschmeidigkeit in der leichten Verbindung der Töne aller Register besteht und dieselbe durch die Verschiedenheit der Vocale und ihrer Bildung in der Kehle, dann die der deutschen Sprache eigene Häufung der Consonanten wesentlich erschwert wird, so sieht der Gesanglehrer sich immer auf das Mittel der Solfeggien und Vocalisen angewiesen, er wird ihrer, will er anders eine wahre Stimmtechnik erzielen, nicht entrathen können. Diesem Bedürfniss ist der bekannte Gesanglehrer Ferd. Sieber vielfach entgegenzukommen bemüht, und hat derselbe jüngst wieder eine Sammlung von »Sechzig zwei-, drei- und vierstimmiger Vocalisen mit Begleitung des Pianoforte« (Sechs Hefte, Op. 52—57, Verlag von Heinrichshofen in Magdeburg) erscheinen lassen. Die gewählte Mehrstimmigkeit hat offenbar ihren Grund in der Möglichkeit gleichzeitiger Beschäftigung Mehrerer in der Gesangsstunde, welche wieder musikalische Vortheile mit sich bringt: Uebung im Ensemble-Gesang, im Vortrag von Mittelstimmen u. s. w. — Gesanglehrer werden diese Sammlung, von welcher uns zwei Hefte, drei- und vierstimmige Vocalisen, vorliegen, mit Vortheil gebrauchen können. Vom Standpunkte der Composition wäre zwar Manches zu sagen, diese oder jene etwas triviale Wendung konnte vermieden werden, indess ist der Satz im Ganzen doch ziemlich gut und rein, und man würde wohl zu weit gehen, wollte man bei instructiven Sachen denselben Maassstab anlegen, den man an reine Kunstproducte anlegen muss. Für den instructiven Zweck schreibt eben doch nur der Lehrer, und dieser ist eben nur in soweit Componist, als er es für seinen Lehrberuf nöthig hat. Allzugrosse Abirrungen vom edlen und reinen Stil sind freilich von einem höheren pädagogischen Gesichtspunkte zu tadeln, doch liegen solche in den von uns durchgesehenen Heften, wie gesagt, nicht vor.

Salonmusik für Pianoforte.

»Vier Impromptus« von G. H. Witte Op. 4 in zwei Heften (Bremen, Praeger und Meier) geben neuerdings Zeugniss von dem eleganten Talent des holländischen, in Leipzig lebenden Componisten. Die Beweglichkeit seiner Clavierthemen und Figuren, die stellenweise nicht uninteressante Stimmführung, die Gelenkigkeit seiner Modulationen beweisen gute technische Schulung und Bekanntschaft mit der besten neueren Claviermusik. Dennoch müssen wir den Componisten warnen, sich der verführerischen und augenblicklich »dankbar« erscheinenden Salonmusik nicht zu sehr hinzugeben. Es liegt zu viel Gift, zu viel Nahrung für die Eitelkeit in diesem Genre, als dass er nicht bestrebt sein sollte, durch ernstere Arbeiten sein besseres Ich und sein künstlerisches Können für eine höhere Laufbahn zu stählen.

»Auf der Barke« Op. 103[a] und »Idylle« Op. 103[b] von François Bendel (Verlag von Heinrichshofen in Magdeburg) lehren uns den viel reisenden Prager Pianisten als Anhänger und Abkömmling von Taubert und Schulhof kennen. Wer für deren Clavierstücke schwärmt, wird sicherlich auch ein empfängliches Gemüth für François Bendel besitzen, dessen Musik so glatt ist, dass auch nirgends ein Steinchen des Anstosses auffallen dürfte.

»Vier *Pièces caractéristiques*« Op. 1 von Emil Mohr, und »Andante und Allegro« Op. 23 von C. F. van Rees (Verlag von Roothaan in Amsterdam) scheinen Besseres vorstellen zu wollen, als blosse elegante Salonmusik, ja sie sind eigentlich nicht modern genug und zu einfach, um dafür gelten zu können. Zu einer höheren Gattung können wir sie aber auch nicht zählen, denn dafür ist der Gehalt zu gering. »Unschuldige« Claviermusik wird das bezeichnende Wort sein und als solche mögen sie, unbelästigt von der scharf zusehenden Kritik, ihren Weg gehen.

Miscellen.

S. Alex. Dumas klagt in seinen neuesten Memoiren über die tausendfältige Noth, die es gehabt habe, für Meyerbeer Dichter zu sein. Allerhand grosse Dinge scheiterten an seinen Kleinigkeiten. So hat er Dumas auch eine Oper »Der Carnevat in Rom« mit Banditen, Pilgern und Pifferari aufgegeben. Eines Abends kommt Meyerbeer und verlangt auf seine bereits fertige Musik ein dreistrophiges Weihnachtslied mit einem bestimmten Refrain. Da Dumas nur zwei Reime darauf hatte, brach er die Sache ab und ging wieder zu seinem Scribe, der nach besonderer Klausel für jeden retouchirten Vers 50 Centimes erhielt. »Meyerbeer wollte wenigstens das Aussergewöhnliche, wenn er das Unmögliche nicht haben konnte; die Musik trug er immer fertig in der Tasche, der man dann ein Duett, eine Cavatine oder ein Recitativ anpassen sollte, so dass in Wahrheit nicht er die Musik zu dem Gedicht, sondern der Librettist die Verse zu der Musik machte.«

G. Kastner in Paris hat eine »Parémiologie«, d. h. eine Sammlung aller auf Musik bezüglichen französischen Sprüchwörter veröffentlicht. Bei jeder Gelegenheit kommt der Franzose mit einer Anspielung auf die Musik. Wenn man ihn eingesperrt, sagt er: *on m'a mis au violon;* giebt sich einer ein Ansehen, so heisst es: *il prend des tons*, und unser »Wie gewonnen so zerronnen« lautet im Französischen: *ce que vient avec le fifre, s'en va avec le tambour;* ein »wunderlicher Heiliger« heisst: *un plaisant violon* u. s. w.

Nachrichten.

Die Neue Berliner Musikzeitung bringt in Nr. 37 eine Mittheilung über das Pariser Conservatorium, die nicht eben sonderlich vortheilhaft lautet. Es wird dort unter anderm gesagt: »Die letzten Prüfungen des Conservatoriums haben zu sehr ernsten und gerechten Bedenken Anlass gegeben. Es stellt sich immer mehr und mehr heraus, dass das Institut einer Umgestaltung, und zwar einer gründlichen bedarf, wenn es nicht zuletzt ganz und gar versumpfen soll. Im Gesangsunterrichte, der noch am besten gepflegt wird, geht das Hauptstreben dahin, dass dem Schüler, je nach dem Genre, das er cultiviren will, ein paar grosse dramatische Arien, oder ein paar sogenannte komische Partien eingepfropft werden; mit diesen tritt er bei der Prüfung vor die Jury; bekommt er einen Preis, so wird er sofort von den Theatern engagirt — die grosse Oper hat sogar ein durch Statuten festgestelltes Recht auf die ersten Laureaten — bekommt er keinen, dann muss er sehen, wie er anderweitig durchschlägt. Was nun den Instrumental-Unterricht anlangt, so ist derselbe von wahrhaft erschreckender Oberflächlichkeit. Die Schüler lernen alle ein und dieselben virtuosen Kunststückchen, und führen sie je nach ihrem Talente, mit mehr oder weniger Fertigkeit aus, aber von einer gründlichen musikalischen Bildung ist kein Gedanke. Die meisten der jungen Violinvirtuosen, die bei den Prüfungen vor einem Publicum von 800—1000 Tanten, Cousinen und Hausfreunden etc. sich produciren, die Concerte von Viotti, Rode, oder auch Variationen von Paganini unter dem grössten Beifall vortragen, sind nicht fähig, ein einfaches Haydn'sches Quartett zu spielen, geschweige denn eine etwas schwierige Composition regelrecht vom Blatte zu lesen. Und doch stehen sie noch über den Pianisten und Pianistinnen! Denn sie sind doch schon durch ihr Instrument angewiesen, an eine künftige Stellung in einem Orchester zu denken, und sich daher mit einigen musikalischen Handgriffen vertraut zu machen, ohne welche sie an einen Broderwerb nicht denken dürfen; den Clavier-Husaren und Marketenderinnen aber bietet ihr Instrument den Vortheil, dass man es zu einem gewissen Grade äusserlicher, gefälliger Ausführung bringen, dass man ein paar brillante Stücklein vortragen kann, ohne die mindeste Bildung, ohne vielleicht einen rechten Begriff von Dur und Moll zu besitzen. Es giebt allerdings einige Lehrer, die sich Mühe geben, ihre Schüler auf den Weg der musikalischen Selbstbildung zu leiten, aber im Ganzen herrscht der Geist der Gleichgültigkeit; wenn der Schüler nur sein Prüfungsstück herunterspielen kann, so ist damit der grosse Theil der Pflicht des Lehrers erfüllt.« — Wir haben nur hinzuzufügen, dass der hier geschilderte Geist auch an anderen Conservatorien herrscht, nur mit dem Unterschiede, dass in dem Pariser Staatsinstitute Manches leicht besser sein könnte, während andere Institute aus Mangel an Geld und Räumlichkeiten keinen rechten Aufschwung gewinnen können.

Am 8. Sept. fand in der Nicolai-Kirche zu Görlitz eine geistliche Musikaufführung zum Besten der Familien von Landwehrmännern u. s. w., und unter der Direction des Hrn. Musikdirector Klingenberg statt, wobei folgende Musikwerke zu Gehör gebracht wurden: Missa von H. Gottwald, Bussgesang für Sopran und Harmonium von demselben, Motette von Gährich, *Ave verum* von Mozart, Chor aus Elias von Mendelssohn, Schlusschor aus demselben Werke, Motette »Herr ich habe lieb die Stätte« von Graun, Geistliche Melodie aus dem 17. Jahrhundert von J. W. Frank, Introduction, Chor und Choral aus Paulus von Mendelssohn, Schlusschor aus Israel in Egypten von Händel.

Leipzig. In den Sälen des Hôtel de Pologne lässt sich auch in der jetzigen Messe wieder die Capelle des Herrn Bilse hören, jene Capelle von so trefflichen, theilweise virtuosen Kräften, jenem feinpolirten Ensemble und jenem — Allerweltsprogramm, wie es freilich bei Capellen dieser Art so häufig ist. In letzter Beziehung wäre eine Purificirung immerhin zu wünschen und sollte Herr Bilse sich den Berliner Liebig mehr zum Muster nehmen.

Wir sind ersucht worden Folgendes aufzunehmen: Ich beabsichtige im Interesse der Kirchenmusik eine Anleitung zur Behandlung der Ventilblasinstrumente herauszugeben unter besonderer Berücksichtigung der hierzu bereits vorhandenen Hülfsmittel und bitte daher die Herren Verfasser von Anleitungen, Schulen, Tabellen, Etuden etc. für diese Instrumente mir gefälligst im Interesse der guten Sache recht bald durch Vermittelung der Musikalienhandlung der Herren Jenke & Sarnighausen in Breslau 1 Exemplar solcher Werke zugehen zu lassen. Den Chordirigenten sind diese Hülfsmittel mehr oder minder sehr unbekannt, weshalb ich gewiss auf recht ausgedehnte Berücksichtigung dieser Bitte rechnen darf.

Adelnau, Pr. Posen. Dr. Altmann.

Zur Berichtigung.

In Nr. 52 des Jahrgangs 1863 der Allg. Musikal. Zeitung hatten wir ein für den Geschmack des Concertgebers Herm. Nägeli in Zürich bedenkliches Programm mitgetheilt und daran den Ausdruck der Besorgniss geknüpft, dass solche Programme für den allgemeineren Musikgeschmack in der Schweiz als Zeugniss gelten könnten. Hierauf hatte unser Züricher Correspondent in diesem Jahrgange Nr. 25 reclamirt und bemerkt, das Musikleben in Zürich dürfe danach nicht beurtheilt werden. Vor etlichen Wochen nun kam uns eine Entgegnung des Herrn Nägeli zu, von deren Abdruck *in extenso* wir absehen zu dürfen glauben, in welcher aber der Verfasser zu seiner Ehrenrettung anderweitige Repertoire-Nummern seiner Concerte mittheilt. Die Anführung derselben glauben wir nicht unterlassen zu sollen, da hiermit etwas Factisches gegeben wird. Hier folgen dieselben nach der Reihenfolge und dem Wortlaute, wie sie Herr Nägeli uns mittheilt, und bedauern wir die unabsichtliche Kränkung, die Hrn. Nägeli durch Hervorhebung eines einzelnen Concertprogramms, welches allerdings Angriffspunkte vom künstlerischen Standpunkte enthielt, und durch die darauf basirte, die Sache nicht zugleich richtig stellende Bemerkung unseres Correspondenten widerfahren ist.

a) Pianoforte-Compositionen: Bach (J. Seb.), Concert für 4 Claviere, Ricercata aus dem »musikalischen Opfer«, chromatische Fuge und Präludium im »dreidoppelten« Contrapunkt; Bach (C. Ph. E.), Phantasie; Bach (W. F.), Duo für 2 Claviere; Beethoven, Trio Op. 11, Sonaten mit Violine oder Horn (Op. 12, 17, 24, 30), zweite Symphonie Op. 36 (für 2 Claviere zu 8 Händen eingerichtet), Solo-Sonaten Op. 13, 29, 90, 109 und Variationen (mit Schlussfuge) Op. 35; Brahms, Variationen (mit Schlussfuge) Op. 24; Clementi, Sonate in G; Flügel, Octaven-Fuge (aus den Feldblumen, Op. 29); Händel, Suite in A; Hummel, die beiden Septuors, Op. 74 und 114 (als Duos für 2 Claviere) und Sonate mit Violoncell Op. 104; Moscheles, Trio Op. 17 und Sonate mit Flöte; Mozart, Trio Op. 14; Rietz (Dr. J.), erste Sonate; Schubert (F. von Wien), Phantasie Op. 15, Sonaten Op. 53 und nachgelassene in B, Variationen Op. 142 (dem Vater des Concertgebers, Dr. H. G. Nägeli, gewidmet); Schnyder von Wartensee, Sonate; Thalberg, Phantasien Op. 20, 27, 37, 40, 68; Telemann, Suite (ungedruckte, in vierhändigem Arrangement des Concertgebers [dem Vater des Concertgebers, Dr. H. G. Nägeli, gewidmet]); Tomascheck, Sonate Op. 14.

b) Vocalmusik: Zwei-, drei- und vierstimmige Gesänge von Cherubini, Mozart, Nägeli (Vater), Schnyder von Wartensee, Spohr (Dr. L.); Sologesänge (Lieder, Romanzen, Balladen, Arien, Variationen, Psalm, Solo-Cantate) von den Letztgenannten, Haydn (J.), Kreutzer (C.), Loewe (Dr. C.), Marcello, Mendelssohn, Reichardt (J. F.), Stadler (Abbé), Schubert, Schumann (Dr. R.), Weber (C. M.).

c) Compositionen für Bogen- und Blasinstrumente und Harmonium: Von Bach (J. Seb.), Beethoven, Boehm, Briccialdi, David, Tulou, Terschack.

B. G. Die in Nr. 37 abgedruckten »Aphorismen« von A. Hahn enthalten zwei »interessant« sein sollende Beispiele aus Gluck. Beide sind unrichtig citirt. Das erste (der taktmässig werdende Schluss eines Recitativs, nicht »Duetts«, zwischen Agamemnon und Kalchas) soll in der ersten Note *fis* (statt *f*) haben. Wollte man in diesem Schlusse irgend etwas Ungewöhnliches finden, so wäre es höchstens, dass die Singstimme von *g* aus den übermässigen Quartsprung in das höhere *cis* macht. Herr Hahn scheint aber das (ganz regelmässige) Eintreten des $\frac{6}{4}$Accords auf dem *D* (statt des Dominant-Accords unmittelbar) für ungewöhnlich zu halten. — Das zweite Beispiel hielt ich anfangs für einen Druckfehler, da Hr. Hahn vom Hinunterstürzen »zum fremdesten Intervall des Gmoll-Accords« spricht, als welches doch wohl nicht die kleine Terz gelten kann (Anm. d. Red. Herr Hahn meinte wohl den übermässigen Quintsprung, der allerdings etwas Fremdartiges hat). Aber gerade der Ausdruck »Hinunterstürzen« deutet doch darauf hin, Herr Hahn habe wirklich so geschrieben wie die Noten gedruckt sind. Welcher fehlerhafte Clavier-Auszug ihm dabei vorlag, weiss ich nicht. Das *B* der Singstimme ist aber falsch. Das sonderbare Beispiel könnte vermuthen lassen, Herr Hahn habe in der ächten Partitur jenes von den Clavier-Auszügen abweichende *B* entdeckt. Selbst in diesem Falle würde jeder Andere einen Stichfehler angenommen haben. Allein die gestochene Pariser Partitur (unmittelbar nach der ersten Aufführung der Iphigénie en Aulide erschienen) giebt ganz richtig *g*, die natürliche Auflösung des Leittons. (Das Gluck'sche Werk war uns gerade nicht zur Hand, und wir hatten der philologischen Genauigkeit des Herrn Hahn vertraut. D. Red.)

ANZEIGER.

[154] Bei dem **Königlichen Niederländischen 5. Dragoner-Regiment** werden als Trompeter gesucht:

1 guter Cornetist,
2 Trompeter,
1 zweiter Tenorhornist,
1 Tuba oder Bombardon.

Soliten genannte Instrumente auch Geige oder Alt spielen, auch Clarinette blasen, so wäre solches eigener Vortheil.

Roermond, 24. August 1866.
(Provinz Limburg.)

A. Bernhardt,
Trompeter-Major.

---

[155] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

PERLES MUSICALES.

Sammlung kleiner Klavierstücke
für Concert und Salon.

1. **Bach, Joh. Seb.**, Gigue, B dur. 5 Ngr. — 2. **Bach, Joh. Seb.**, Rondo, C moll. 5 Ngr. — 3. **Mendelssohn Bartholdy, Felix**, Präludium, H moll, aus Op. 35. No. 3. 7½ Ngr. — 4. **Schumann R.**, Reconnaissance, As dur, aus Op. 9. 5 Ngr. — 5. **Schumann, R.**, Promenade, Des dur, aus Op. 9. 5 Ngr. — 6. **Paradies, P. D.**, Toccata, A dur. 5 Ngr. — 7. **Reinecke, C.**, Courante, D moll, aus Op. 57, No. 2. 5. Ngr. — 8. **Reinecke, C.**, Ländler, As dur, aus Op. 57, No. 3. 5 Ngr. — 9. **Eckart, C.**, Charakterstück, D dur, aus Op. 17, No. 1. 5 Ngr. — 10. **Liszt, F.**, Consolations, No. 3, Des dur. 10 Ngr. — 11. **Liszt, F.**, Consolations, No. 5, E dur. 7½ Ngr. — 12. **Schumann, R.**, Romanze, Fis dur, aus Op. 28, No. 2. 5 Ngr. — 13. **Schumann, R.**, Träumerei, F dur, aus Op. 15, No. 7. 5 Ngr. — 14. **Bach, Joh. Seb.**, Scherzo, A moll, 5 Ngr. — 15. **Bach, Joh. Seb.**, Aria, D dur. 5 Ngr. — 16. **Klengel, A. A.**, Canon und Fuge, Es dur, aus den Canons und Fugen Bd. 1, No. 7. 12½ Ngr. — 17. **Klengel, A. A.**, Canon und Fuge, D dur, aus den Canons und Fugen Bd. 11, No. 5. 10 Ngr. — 18. **Reinecke, C.**, Mazurka, G moll, aus Op. 15. 5 Ngr. — 19. **Schumann, R.**, am Camin, F dur, aus Op. 15. No. 8. 5 Ngr. — 20. **Schumann, R.**, Kind im Einschlummern, E moll, aus Op. 15, No. 12. 5. Ngr. — 21. **Bach, Joh. Seb.**, Praeambulum G dur 7½ Ngr. — 22. **Bach, Joh. Seb.**, Echo, H moll. 5 Ngr. — 23. **Klengel, A. A.**, Canon und Fuge, D moll, aus den Canons und Fugen, Bd. 11, No. 6. 12½ Ngr. — 24. **Klengel, A. A.**, Canon und Fuge, G moll, aus den Canons und Fugen Bd. 11, No. 16. 10 Ngr. — 25. **Schumann, R.**, Valse noble, B dur, aus Op. 9. 5 Ngr. — 26. **Schumann, R.**, Valse allemande, As dur, aus Op. 9. 5 Ngr. — 27. **Schumann, R.**, Papillons, B dur, aus Op. 9. 5 Ngr. — 28. **Weil, O.**, Allegretto grazioso, F dur, aus Op. 4, No. 1. 7½ Ngr. — 29. **Weil, O.**, Danse sérieuse, G dur, aus Op. 3, No. 1. 7½ Ngr. — 30. **Klengel, A. A.**, Canon und Fuge, A dur, aus den Canons und Fugen, Bd. 11, No. 19. 10 Ngr. — 31. **Klengel, A. A.**, Canon und Fuge, A dur aus den Canons und Fugen, Bd. 1, No. 19. 10 Ngr. — 32. **Chopin, F.**, Prélude, Fis dur, aus Op. 28, Nr. 13. 5 Ngr. — 33. **Chopin, F.**, Prélude, Des dur aus Op. 28. No. 15 7½ Ngr. — 34. **Jadassohn, S.**, Air de Ballet, No. 3, A dur, aus „Bal masqué", Op. 28. 5 Ngr. — 35. **Jadassohn, S.**, Air de ballet, No. 4, F dur, aus Op. 28. 5 Ngr. — 36. **Bach, Joh. Seb.**, Fantasia, C moll. 7½ Ngr. — 37. **Field, J.**, 4e Notturno. A dur. 10 Ngr. — 38. **Field, J.**, 5e Notturno. B dur. 5 Ngr. — 39. **Schumann, R.**, Chopin. As dur, aus Op. 9. 5 Ngr. — 40. **Clementi, M.**, Adagio sostenuto. F dur, aus dem Gradus ad parnassum, Bd. 1. No. 14. 7½ Ngr. — 41. **Heller, St.**, Präludium. A dur, aus Op. 81. Heft 1, No. 7. 5 Ngr. — 42. **Heller, St.**, Präludium. Des dur, aus Op. 81. Heft 2, No. 15. 5 Ngr. — 43. **Czerny, Ch.**, Andacht (Devotion), H dur, aus den 21 Etuden. Op. 692. No. 18. 5 Ngr. — 44. **Bach, Joh. Chr.**, Andante. Es dur. 7½ Ngr. — 45. **Thalberg, S.**, Mélodie de la Semiramide, aus Op. 51. 7½ Ngr. — 46. **Dressel, O.**, Schlummerlied, aus Op. 5. No. 1. 5 Ngr. — 47. **Dressel, O.**, Praeludium, aus Op. 5. No. 2. Ges dur. 5 Ngr. — 48. **Heller, St.**, Praeludium, aus Op. 81. No. 23. F dur. 5 Ngr. — 49. **Martini**, (Padre), Gavotte, F dur. 5 Ngr. — 50. **Kirnberger, J. P.**, Gavotte. D moll, 5 Ngr. — 51. **Rameau, J. P.**, Musette. E dur. 5 Ngr. — 52. **Rameau, J. P.**, Le Tambourin. E moll. 5 Ngr. — 53. **Bach, Joh. Seb.**, Gavotte. G moll. 5 Ngr. — 54. **Couperin, F.**, Soeur Monique, Rondeau. F dur. 7½ Ngr. — 55. **Couperin, F.**, Le reveille-matin. F dur. 5 Ngr. — 56. **Händel, G. F.**, Gavotte variée. G dur. 7½ Ngr.

W. A. Mozart's
SONATEN FÜR PIANOFORTE.

Neue Ausgabe.

No. 1—17. Vollständig in Einem Bande. Elegant brochirt. Preis n. 3 Thlr.

Die Pianoforte-Fabrik von

[156] **Breitkopf & Härtel in Leipzig**

bietet gegenwärtig eine reiche Auswahl ihrer anerkannten Pianofortes aller Gattungen, in Flügel- Tafel- und aufrechter Form, zum Preise von 200 bis 700 Thalern, und ladet zum Besuche ihres Magazins ein.

---

[157] In meinem Verlag erschien:

M. BERGSON.

Concert symphonique

pour le Piano
avec Accompagnement d'Orchestre.
Op. 62.

Arrangement pour Piano seul par l'Auteur
Preis 1 Thlr. 25 Ngr.

Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Von demselben Componisten erschienen ferner:

Op. 45. Marche des Vivandières. Caprice de Genre pour le Piano. 15 Ngr.
Op. 51. Le Tatamaque. Danse havenaise pour le Piano. 15 Ngr.
Op. 60. Les Caractéristiques. Etudes de Style et de Perfectionnement pour le Piano. (Approuvées par le Conservatoire Impérial de Paris. Adoptées par les Conservatoires de Berlin et Genève.) — Cah. 1. La Naive. La Folatre. La Passionée. La Sensitive. 1 Thlr. — Cah. 2. L'Impétueuse. La Sérieuse. Pour la main gauche seule. 25 Ngr.
Op. 61. Jadis et Aujourd'hui. Deux Morceaux caractéristiques pour le Piano. (Jadis; Menuet. Aujourd'hui; Méditation.) 20 Ngr.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

---

[158] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur sind erschienen:

Fünf
IMPROMPTUS
für
Pianoforte zu vier Händen
componirt von
Ernst Naumann.
Op. 8. Pr. 1 Thlr.

Von demselben Componisten erschienen bereits in demselben Verlag:

Op. 3. Fünf Lieder von J. v. Eichendorff, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 4. Drei Fantasiestücke für Violoncell oder Viola und Pianoforte. 1 Thlr.
Op. 5. Drei Fantasiestücke für Viola oder Violine und Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 6. Quintett (C dur) f. 2 Violinen, 2 Viola u. Violoncell. 2 Thlr.

---

[159] Von heutigem Tage an befindet sich mein Geschäftslocal in der

Dörrienstrasse Nr. 13.

Leipzig, 27. August 1866.

C. G. Röder,
Notenstecherei und Lith. Anstalt.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 3. October 1866. **Nr. 40.** I. Jahrgang.

Gesammelte Aufsätze über Musik von O. Jahn.

Leipzig, Breitkopf und Härtel 1866. Pr. 1 Thlr. 24 Ngr.

II.

Bereits in dem ersten Artikel ist erwähnt worden, dass die vorliegenden Aufsätze zum Theil gewissermaassen als ein Ersatz für die langerwartete Beethovenbiographie gelten könnten. Dies stützt sich auf die drei letzten Aufsätze der Sammlung: Leonore oder Fidelio? S. 236 ff., Beethoven im Malkasten S. 260 ff. und: Beethoven und die Ausgaben seiner Werke S. 271 ff.

Der erstgenannte Aufsatz löst in eingehender Detailuntersuchung die Frage, ob Leonore oder Fidelio, dahin, dass Beethoven aus einer von selbst begreiflichen Rücksicht seiner Oper den Titel Leonore geben wollte, dass aber die Theaterdirection, sei es aus Unachtsamkeit, sei es aus Uebelwollen, ihm Anfangs diesen Wunsch versagte und die Oper unter dem Titel Fidelio aufführte. Hieran schliessen sich werthvolle Mittheilungen über die verschiedenen Ueberarbeitungen dieser Oper, wobei besonders das im Privatbesitz befindliche Originalskizzenbuch derselben erhebliche Dienste geleistet hat.

»Beethoven im Malkasten« ist einer sonderbaren Verirrung gewidmet, die der Düsseldorfer Künstlerverein »Malkasten« sich einst gegen die Beethoven'sche Pastoralsymphonie hatte zu schulden kommen lassen. Jene — in des Worts verwegenster Bedeutung — »guten Leute und schlechten Musikanten« konnten, so scheint es, es nicht über sich gewinnen, still und ruhig der Musik zu lauschen. Demzufolge betheiligte sich Pinsel und Decorateur bei einer Aufführung der Pastoralsymphonie nach Kräften durch lebende oder wandelnde Landschaftsbilder, entsprechend den drei Sätzen der Symphonie. Auch für lebhafte und wechselnde Staffage, Schnitter, Bauern, Städter, sogar den Dorfpfarrer mit inbegriffen, war gesorgt. Man sieht, an jenem Abend war die Pedanterei des alten Oheims im Wilhelm Meister*) völlig überwunden. »Er konnte nicht ohne Musik, besonders nicht ohne Gesang leben und hatte dabei die Eigenheit, dass er die Sänger nicht sehen wollte. Er pflegte zu sagen: das Theater verwöhnt uns gar zu sehr, die Musik dient dort nur gleichsam dem Auge, sie begleitet die Bewegungen, nicht die Empfindungen. Bei Oratorien und Concerten stört uns immer die Gestalt des Musikers; die wahre Musik ist allein für's Ohr.« Wie würde der würdige Oheim gestaunt haben, wenn er es erlebt hätte, wie deutsche Künstler sich die Klänge eines Beethoven'schen Orchesterwerkes gewissermaassen durch Auge und Ohr eingehen liessen! Dieser Zug von Kunstbarbarei, der besonders bei Künstlern doppelt schmerzlich berührt, hat in dem angeführten Aufsatze gebührende Zurechtweisung erfahren. Und fast möchte man es dem Malkasten Dank wissen, dass er uns durch seinen wunderlichen Einfall eine so warm und lebendig geschriebene Betrachtung der Pastorale eingetragen hat, bei der natürlich auch die Frage der Tonmalerei Berücksichtigung findet.

Als den hervorragendsten Aufsatz aber in der ganzen Sammlung möchte ich den letzten bezeichnen: Beethoven und die Ausgaben seiner Werke. Nachdem hier der Verfasser übersichtlich die verschiedenen früheren Ausgaben aufgeführt und betrachtet hat, wendet er sich zu derjenigen, welche zuerst und abschliessend den Namen Gesammtausgabe führen darf, der grossen Ausgabe von Breitkopf und Härtel, die wir bei den Lesern dieses Blattes als bekannt und verbreitet voraussetzen dürfen. Der Verfasser erörtert nun die Frage, in welcher Weise die Herausgabe stattfinden müsse, und da bei derselben die Forderung unabweislich erscheint, dass sie mit Benutzung aller Hülfsmittel, vor Allem aber nach der Methode philologischer Kritik gearbeitet werde, so erläutert er diesen beim grossen Publicum noch allzu oft mit philologischem Kleinigkeitskram verwechselten Begriff in einer Auseinandersetzung, der die vollste Anerkennung gebührt und weit verbreitete Beachtung zu wünschen ist. Besonders die Abschnitte auf S. 306 und S. 309—313 seien hier warm empfohlen. Ausser diesen rein theoretischen Theilen ist der ganze Aufsatz reich an bedeutsamen Einzelheiten, die

*) Goethe, Ges. W. 17. T. S. 322.

zur Erläuterung und Begründung dienen, wie auch durch das Ganze hindurch manche interessante Beiträge zur Beethovenbiographie verstreut sind und treffende Bemerkungen über die ergötzlichen Irrwege, auf welche die Ausleger Beethoven's (besonders Lenz und Marx) durch phantastisches Aus- und Unterlegen verleitet und schlecht behütet durch ihre ungenügende historische Kenntniss gerathen sind. Ein glänzendes Beispiel von erfolgreicher kritischer Benutzung der Quellen und Zurückgehen auf die älteste Ueberlieferung giebt das letzte Quartett Op. 135, wo erst jetzt zwei durch Abschreiberversehen ausgefallene Takte der ersten Violine nachgetragen worden sind. Aehnliche Verbesserungen hebt der Verfasser in der oftbehandelten Scherzostelle der Cmoll-Symphonie und in der Egmontmusik hervor, auch die schwierige Frage über die authentische Gestalt des Violinconcerts (Op. 61) findet (S. 324 ff.) Erläuterung.

Die Kunst der kritischen Herausgabe von Musikwerken ist von jungem Datum. Um so dankenswerther ist die zusammenfassende Darstellung, welche ihr hier geworden ist. Denn es leuchtet ein, dass dieselben Grundsätze, wie sie hier dargelegt werden, auch in jedem andern ähnlichen Falle gelten müssen, und da nicht allen Musikern das Lob zukommen kann, welches S. 307 den Beethovenherausgebern und besonders dem auch in dieser Thätigkeit ausgezeichneten Capellmeister Dr. Julius Rietz gespendet wird, so ist zu wünschen, dass die von Jahn in fasslicher und klarer Gestalt erläuterten Lehren auch unter dem rein musikalischen Publicum mehr ernste Beachtung finden mögen. Denn es will uns bedünken, als ob die hier niedergelegte Anschauung auch insofern von Nutzen sein könnte, als sie manchem Musiker den historischen Sinn schärfen, die Gewissenhaftigkeit in der Auffassung und Wiedergabe fremder Werke steigern und läutern, und vor Allem auch dazu beitragen werde, die Scheu vor willkürlichen Aenderungen und Zusätzen, die zwar immer mehr schwinden, aber doch noch nicht ganz gewichen sind, zu vermehren.

So betrachten wir den ganzen Aufsatz gleichsam als eine Einleitung zu dem grossen Beethovenunternehmen, auf das wir mit Fug und Recht stolz sein dürfen. Für jetzt ersetzt er vor Allem die versprochenen kritischen Supplemente, welche unseres Wissens noch nicht erschienen sind. Er giebt Rechenschaft von dem Sinn und der Methode, den Quellen und Mitarbeitern, welche zusammengewirkt haben, um das vaterländische Unternehmen zu verwirklichen, und thut das mit einem freien weiterschauenden Blick, welcher es gestattet, die gleichen Gesichtspunkte auf jede andere ähnliche Aufgabe zu übertragen. Und so schliesst diese Abhandlung die bisherige Thätigkeit, die der Verfasser in der musikwissenschaftlichen Tagesliteratur ausgeübt hat, würdig ab, und wie man überhaupt von der ganzen Sammlung den Eindruck einer feinen und durchgebildeten kritischen Natur davonträgt, so wird man ganz besonders unter dem Eindrucke der Beethoven gewidmeten Blätter eine laute oder leise Mahnung und Bitte an den Verfasser nicht unterdrücken können. Möchte man seine Worte wie ein Versprechen ansehen dürfen, wie die Zusage, dass er seinem Mozart den grossen Genossen an die Seite stellen wolle und werde.

Für das grössere Publicum aber spricht noch eine andere Mahnung aus dem Werke, insbesondere aus den Berichten über die beiden Düsseldorfer Musikfeste. Wie bei der bildenden Kunst das Sehen gelernt sein will, so bei der Musik das Hören. Es ist das besondere Verdienst bedeutender Musiker und Dirigenten gewesen, auch in ihrem Publicum diese Kunst auszubilden, und die Leipziger z. B. wissen, wie viel sie Mendelssohn in dieser Beziehung verdanken. Vor Allem gehört dazu ein reiner und edler Sinn und Begeisterung, ein Gut, welches heutzutage der Kunst gegenüber seltener zu werden anfängt. Das zweite aber ist die Fähigkeit, sich seines Selbst zu entäussern, sich ganz und voll hinzugeben dem wahren Schönen und Guten, statt eines flüchtigen augenblicklichen Reizes vielmehr dem Höchsten und Besten nachzutrachten. Es ist wahr, die Tage sind vorüber, wo das Herz unseres Volkes am lautesten klopfte bei den Klängen der Tonkunst und dem tönenden Worte des Dichters. Die politische Arbeit hat der Kunst ein gutes Theil der Herzen voll Begeisterung und Liebe entfremdet, die sonst ihr allein angehörten. Aber so gewiss auch dieses Verhältniss wieder in's Gleiche kommen wird, so gewiss nach dem Goethe'schen Worte auf die sauren Wochen auch frohe Feste folgen werden, so nothwendig ist es auch für die Musik, dass von dem Publicum ein anderer Sinn ihr entgegengetragen werde, soll sie nicht ihrem Verfall entgegengehen. Alle die Tugenden, die oben genannt sind, und die wir auf anderen Gebieten so strenge fordern, sie gebühren der Kunst in gleichem Maasse, dem Künstler nicht minder wie dem Kunstfreunde. Möchten viele aus diesen Aufsätzen lernen, dass der ächte wahre Kunstgenuss nur durch ernste Arbeit gewonnen wird, dass es auch von der Kunst gilt, und der Freude daran, man müsse sie erwerben, um sie zu besitzen! Denn es ist ein altes Wort, was ein edler Kunstsinn in den Leipziger Gewandhaussaal schrieb: *res severa verum gaudium*. Es bleibt wahr, auch wenn wir uns gestatten wollten dafür zu sagen: Es ist eine ernste Sache um die wahre Freude.

Diesen Gedanken lehren Otto Jahn's Aufsätze für den, der zu lesen versteht, mit eindringlichen Worten und, was oft mehr wirkt als alles Lehren — sie verkündigen ihn durch ihr Beispiel. Darum seien sie den Musikern und Musikfreunden warm empfohlen.

Recensionen.

Neueste Beethoven-Literatur.

1) Musikalisches Skizzenbuch, von Dr. Lud. Nohl. München, 1866. (Nr. IV. IX.)

2) Beethoven und seine Werke. Eine biographisch-bibliographische Skizze von Otto Mühlbrecht. Leipzig, 1866.

H. D. Wenn man wohl die Musik als die verwiegend subjective unter den Künsten bezeichnen hört, so scheint dies namentlich insofern seine Richtigkeit zu haben, als bei denjenigen, welche es unternehmen über Musik zu schreiben, eine nicht genügend abgeklärte Subjectivität in bedenklicher Weise vorzuherrschen scheint, und man nirgendwo die löbliche Tugend der Selbstkritik seltener findet als bei ihnen. Wir finden es schön und erfreulich, wenn die Begeisterung für unsere Kunst und deren erhabenste Vertreter immer tiefer und weiter sich verbreitet, und wir verzeihen es gern dem Einzelnen, wenn diese Begeisterung mitunter Formen und Richtungen annimmt, in welchen ihm das Verständniss der gewöhnlichen Sterblichen nicht folgen kann. Wer aber mit dem Anspruche auftritt, andere zu belehren, Resultate der Forschung oder ästhetischer Speculation zu bieten, von dem verlangen wir mit Recht, dass er die Träume seiner subjectiven Begeisterung von klaren, neuen Gedanken und wissenschaftlich brauchbaren Ergebnissen zu scheiden wisse. Für diese sind wir dankbar; jene verlangen wir nicht zu hören, und werden ungeduldig, wenn sie mit allzugrosser Zudringlichkeit an uns herantreten. Ist es denn etwas Besonderes, Auszeichnendes, sich für Beethoven zu begeistern? thun wir das nicht Alle? athmen wir nicht Alle die erwärmende und kräftigende Luft, die von dem Geiste seiner Werke durchdrungen und erfüllt ist? bedürfen wir zu unserer Verehrung Beethoven's noch vorher der Versicherung, dass ihn viele Andere ebenso verehren? Also verschone man uns mit den endlosen Ergüssen über ihn und den Analysen des Geistes Beethoven'scher Werke; es sei denn, dass man uns wirklich Neues zu erzählen wisse oder uns ganz neue Gesichtspunkte zu eröffnen im Stande sei.

Herr Ludwig Nohl denkt anders. Mag er nun wirklich immer Neues zu wissen glauben, oder wenigstens seine Betrachtungen für so interessant und wichtig halten — er muss schreiben. Da ihm jedoch die Fortsetzung seiner angefangenen Beethoven-Biographie ernstliche Bedenken zu machen scheint, so wählt er zu seinen Mittheilungen andere Formen; und nachdem auch der Erfolg seiner Sammlung Beethoven'scher Briefe ihn gewiss nach keiner Seite hin befriedigen konnte, kleidet er seinen Stoff neuerdings in das Gewand kurzer Aufsätze und Erzählungen. Das in der Ueberschrift genannte »Musikalische Skizzenbuch« enthält eine Reihe früher schon in Journalen erschienener Aufsätze, umgearbeitet und ergänzt, in denen der Verfasser sich zwar zunächst an die »Aussenstehenden« wendet, aber doch für das, was sich auf neuere Componisten bezieht, den Werth eigener Forschung in Anspruch nimmt. Von den neun Aufsätzen sind drei allgemein-ästhetischen oder historischen Inhalts, drei haben Mozart, einer Haydn und zwei Beethoven zum Gegenstande. Wir überlassen die Beurtheilung der übrigen demjenigen, der Geschmack daran finden sollte, sie aufmerksam zu lesen, und betrachten nur die beiden letzten etwas aufmerksamer.

Der erste, »Bonn zur Zeit Beethoven's«, welcher die auf den jungen Beethoven wirkenden localen Einflüsse schildern will (S. 67—86), war 1863 im Hamburger Orion erschienen; wunderlicher Weise behandelt der Verfasser hier einen Gegenstand noch einmal besonders, der schon in seiner Biographie seine Stelle gehabt hatte. Man sollte also glauben, er habe über diesen Gegenstand erheblich Neues beizubringen, habe neue Quellen entdeckt, neue Untersuchungen angestellt; aber so viel uns augenblicklich aus der Biographie gegenwärtig ist, ist nur die äussere Geschichte der regierenden kölnischen Kurfürsten, sowie die Darstellung der Theaterverhältnisse in Bonn um ein Geringes ausführlicher; während wir von der Geschichte der dortigen musikalischen Institute, von dem geselligen Leben Bonns, von der Familie Beethoven — den Elementen also, welche am nachdrücklichsten auf den jungen Künstler einwirken mussten — durchaus keine erheblichen neuen Beiträge erhalten. Schlimmer aber ist, dass auch diese zweite Bearbeitung von groben Irrthümern und Ungenauigkeiten nicht frei ist. Der Grossvater Beethoven's, der alte Capellmeister Ludwig van Beethoven, sei, sagt Nohl, schon 1761 in Bonn gewesen; allerdings, denn er war schon dreissig Jahre früher dorthin gekommen. Aber Herr Nohl scheint überhaupt nicht zu wissen, dass das Musikleben jener Stadt schon alt war, und dass auch die Vorgänger Max Friedrich's (1761—84) bereits eine grosse Truppe unterhielten. Den Gegensatz zwischen den Kurfürsten Max Friedrich und Max Franz stellt er zu schroff dar, und ist bei dem Letzteren immer noch in gewissen panegyrischen Schilderungen befangen. Ferner sagt er, dass bei Mattioli's Abgang unter Max Franz Luchesi als Capellmeister gefolgt, und dann 1787 Joseph Reicha als Concertmeister engagirt worden sei; völlig falsch, Mattioli war nie Capellmeister, sondern diese Stelle bekleidete Luchesi von dem Tode des alten Beethoven (1773) bis zur Auflösung des Kurfürstenthums; neben ihm war Mattioli Concertmeister, und als dieser 1784 abging, kam Jos. Reicha an seine Stelle, der sicher schon 1785 in Bonn war. Ebenso verkehrt ist die Angabe, dass der Kurfürst Beethoven »trotz Neefe« zum Hoforganisten machte; Beethoven, der mit Neefe in durchaus gutem Verhältnisse stand und ihn schon als Knabe oft vertreten hatte, wurde eben zweiter Hoforganist neben Neefe. Dann kommen wieder die schon aus der Biographie bekannten Phrasen über die französische Revolution und den auch in Beethoven mächtigen Freiheitsdrang, der ihn zu seinen Freiheitshymnen, d. i. seinen Symphonieen begeistert habe. Beethoven, von Natur in sich gekehrt, in engen und gedrückten Verhältnissen aufgewachsen und zu der Zeit, als er nach Wien ging, nur seiner Kunst lebend, trieb ganz gewiss damals keine Politik, und hat sicherlich die durch die französische Invasion herbeigeführte Auflösung des Kurfürstenthums zunächst als ein grosses persönliches

Missgeschick empfunden. — Bei diesen sachlichen Schwächen verlohnt es sich wohl kaum der Mühe, auch auf den Stil noch einzugehen; ist derselbe auch im Ganzen einfacher und nüchterner wie in der Biographie, so fehlt es doch auch hier nicht an jenen kühnen Metaphern, wie wenn z. B. der 30jährige Krieg »das arge Blutgeschwür der Reformation« genannt, oder von den Deutschen im vorigen Jahrhundert gesagt wird, sie seien im Begriffe gewesen sich zu »häuten« und aus einem theologischen Volke ein literarisches zu werden.

Mit grösseren Ansprüchen tritt der zweite Aufsatz auf: »Beethoven's Tod. Eine documentarische Chronik« (mehr wie hundert Seiten, S. 209—312), 1864 in den Westermann'schen Monatsheften veröffentlicht. Die wesentlichen Umstände in Beziehung auf Beethoven's letzte Krankheit und Tod waren von Schindler, der selbst von Allem Augenzeuge war, in einem Briefe an Schott vom 12. April 1827 (abgedruckt in der Cäcilia Bd. VI S. 309), sowie in seiner Biographie Bd. II S. 131 fg. mitgetheilt worden. Nohl sagt nun, er habe verschiedene Quellen theils zuerst, theils genauer benutzt, habe Forschungsreisen an den Rhein und nach Wien unternommen und dort namentlich mit Frau van Beethoven (der Wittwe von Beethoven's Neffen) Unterredungen gehabt. Diese letztere hat er vermuthlich in Folge der ernstlichen Rüge aufgesucht, die ihm in Veranlassung der ersten Gestalt dieses Aufsatzes in Nr. 45 der A. M. Ztg. von 1865 durch A. W. Thayer ertheilt worden war, wonach er auf unsichere Quellen hin Falsches und Verletzendes über Beethoven's überlebende Verwandte erzählt hatte, was er denn, freilich ohne Thayer zu nennen, jetzt berichtigt. Das sonstige bisher nicht benutzte Material reducirt sich im Ganzen auf den Nachlass Schindler's, den er bekanntlich auch zu seiner Briefsammlung benutzt hat, aus dem hier verschiedene Notizen über Beethoven's Bruder Johann (an welchen sich auch ein Bruchstück eines Briefes gefunden hat), und die Briefe Schindler's an Moscheles, von ihm zurückgefordert, entnommen sind. Dann hat er noch vier unbekannte Briefe Beethoven's an Schott in Mainz aus den Jahren 1826 und 1827, alle von anderer Hand geschrieben und von Beethoven unterschrieben, erhalten und mitgetheilt; dieselben betreffen theils seine letzten Werke, theils eine Sendung von Rheinwein, der ihm verordnet worden. Aus dem Besitze von Frau van Beethoven druckt er ferner einen interessanten Brief Wegeler's an Beethoven vom 1. Febr. 1827 ab; aus ihren Erzählungen ist auch ohne Zweifel geflossen, was über die spätere Zukunft des Neffen Carl v. B. und dessen Familie erzählt wird. Ausser ihr beruft er sich an verschiedenen Stellen (so z. B. in Bezug auf das Begräbniss Beethoven's) auf das Zeugniss von Frau Egloff, der überlebenden Schwester Schindler's, ein Zeugniss, welches ihn, ohne dass wir sonst der Glaubwürdigkeit desselben zu nahe treten wollten, doch in jenem vorher erwähnten Falle in bedenklicher Weise irre geleitet hatte. Ausserdem hat er noch einen Brief an den Advocaten Bach von 1823 in Wien — er sagt nicht wo — gefunden und aus den bei Artaria befindlichen Papieren eine jener Beethoven'schen Selbstbetrachtungen entnommen. Das ist so ziemlich Alles, was dieser Aufsatz an neuem Material bringt, und wir sind weit entfernt zu leugnen, dass dasselbe, so wenig es ist, mit Freude zu begrüssen wäre; von einem, der, wie er sich darstellt, seit Jahren für Beethoven sammelt, erwarten wir, dass er nicht blos Bekanntes giebt. Wäre man also geneigt, einem Schriftsteller, dessen Feder bisher so wenig Erfreuliches entflossen ist, auch einmal eine Anerkennung des Fleisses zu zollen, so wird man leider sofort wieder durch die Prätension, die aus Kleinem Grosses machen möchte, und durch die ganze Anschauung und Arbeitsweise gestört. Wie war es möglich, fragen wir, aus Mittheilungen, in denen was neu war auf 10 Seiten Platz finden konnte, eine über hundert Seiten lange Erzählung zu machen? Einfach dadurch, dass neben jenen die ganze Schindler'sche Erzählung mitunter mit denselben Worten wiederholt und in Nohl'scher Weise ausgeschmückt wird, und in dieselbe eine Menge früher bereits gedruckter, theilweise grösserer Documente vollständig hineingesetzt werden; dahin ein Brief an Frau von Streicher vom 18. Juni 1818 (aus der D. M. Z. 1861, S. 124; auch diesen hatte er bei seiner Sammlung übersehen), der Aufsatz »Beethoven in Gneixendorf« aus der D. M. Z. 1862, S. 77, verschiedene schon in seiner Sammlung und anderswo gedruckte Briefe (so der letzte an Wegeler), ein Bericht von Rollstab, zwei Berichte Jenger's an Pachler, der Krankheitsbericht des Dr. Wawruch und verschiedenes Andere. Man würde sich nun auch dieses Alles gefallen lassen, zumal wenn man an den ersten Zweck des Aufsatzes denkt, die »Aussenstehenden«, also z. B. die Leser der Westermann'schen Monatshefte zu unterhalten; dieser ist immerhin erreicht, und abgesehen von verschiedenen Unebenheiten der Erzählung, namentlich dadurch, dass zu viel andere Dinge in die eigentliche Krankheitsgeschichte eingemischt werden — abgesehen davon steht ein ziemlich lebendiges Bild der letzten Tage Beethoven's vor unseren Augen. Eine tiefere wissenschaftliche Bedeutung hat die Darstellung demnach nicht, und die wenigen neuen Daten, die zudem keine wesentlich neuen Züge zu dem Bilde geben, würde ein anderer Forscher sicherlich zurückbehalten haben, bis ihn der Gang der Biographie auf dieselben führte. Ist man nun aber bei alledem der Darstellung Nohl's oder besser seiner Quellen mit einem gewissen Interesse gefolgt, so wird man um so unangenehmer abgestossen durch die Schlussbetrachtungen, die wieder ächt Nohl'sch und ihm ganz eigenthümlich sind. An den Gedanken, dass von Beethoven die Anregung in der neueren Kunst ausgehe, anknüpfend nennt er als specielle Nachfolger Beethoven's, die mehr wie Formgeschick und schönen Klang (wie Mendelssohn, Weber, Schubert!) wollten, Robert Schumann und — Franz Liszt; und der Meister, der unserer Zeit den Stempel seines Genius auf-

drücken sollte, **Richard Wagner** (!) habe unmittelbar an Beethoven's Ausdrucksweise angeknüpft. Wer Tristan und Isolde gehört habe, diese »innerlichst ergreifenden Seelenlaute, die tieferregenden Gemüthsrufe des Helden« u. s. w., der wisse, »dass jene Sprache des klarbestimmten Empfindens, die sich in tausend Keimen bei Beethoven findet, jetzt endlich zur vollen Wirklichkeit geworden und der Kunst für immer zu eigen gewonnen ist.« Nur ein solches musikalisches Drama habe auf die neunte Symphonie und die *Missa solennis* folgen können.

Es wird nach derartigen Auslassungen für keinen unserer musikalischen Leser weiterer Worte bedürfen, um ihn zu überzeugen, dass Herr Nohl nicht der Mann ist, Beethoven's Künstlergrösse zu verstehen und die Welt über dieselbe zu belehren. (Schluss folgt.)

(Schluss folgt.)

Orchestermusik.

Robert Volkmann. Fest-Ouvertüre für grosses Orchester, zur 25jährigen Stiftungsfeier des Pest-Ofener Conservatoriums. Op. 50. Pest, Heckenast. Pr. der Partitur 2 Thlr. 10 Sgr., Arrangement für Clavier zu 4 Händen 25 Sgr.

S. B. Von R. Volkmann ist in dieser Zeitung seit der Besprechung seiner werthvollen Dmoll-Symphonie nicht wieder die Rede gewesen, auch haben wir, ausser einigen Concert-Arien, seither nichts von ihm gesehen. Es freut uns, heute wieder über ein Werk von ihm berichten zu können, das den guten Ruf des Componisten nur zu befestigen vermag. Die vorliegende Ouvertüre ist zwar nur ein bestelltes Gelegenheitsstück; ein solches legt gewöhnlich ein Zeugniss ab mehr für das Können (oder Nicht-Können) eines Tonsetzers, als für Inspiration, welche letztere sich nicht immer einstellt, wenn sie gerade gerufen wird.*) Aber es ist für einen Tonsetzer immer ein sehr gutes Zeichen, wenn er, in der Angst etwas Wirksames zu Stande zu bringen, bei solchen Gelegenheitsstücken nicht ganz verzweifelte Anstrengungen macht und darüber auf Irrwege geräth, vielmehr auch in solchem Falle Maass und Geschick bewährt. Und dies ist bei der vorliegenden Ouvertüre in solcher Weise der Fall, dass wir annehmen dürfen, sie werde auch ausserhalb der localen Verhältnisse, welchen sie ihre Entstehung verdankt, als ein schön und edel gedachtes, gut künstlerisch ausgeführtes Werk ihren Beifall finden.

Schlichtheit und Einfalt im Gebrauch der Mittel des Orchesters, ansprechende Gedanken, Abwesenheit aller Trivialität, Gesundheit in Harmonie und Rhythmik, ein gewisser Ernst der Empfindung, welche, ungeachtet der häufigen Behauptung des Gegentheils, als Eigenschaften der meisten Productionen Volkmann's genannt werden müssen, sind auch dieser Ouvertüre nachzurühmen. Nichts von jenem ängstlichen Suchen nach unerhörten Effecten, keine haarsträubenden harmonischen und instrumentalen Combinationen stören uns in dem Genuss einer einfachen warmen Musik, die deshalb doch der eigenthümlichen Züge nicht entbehrt. Der Autor giebt mit einer heutigentags seltenen Naivetät, was er in sich hat und in seinem Innern künstlerisch gestaltet. Er lehnt sich in der Form an die alten Meister und deren feststehende Principien, ohne sie sclavisch nachzuahmen. Seine Form geht aus der Grundidee des Stücks hervor, ist nicht von aussen über die Ideen gekleistert. Die musikalischen Ideen selbst haben zumeist rhythmisch melodischen Kern, bestimmte Physiognomie und, wenn auch nicht hinreissende überwältigende Kraft, doch so viel Bestimmtheit, um dem ganzen Werk Charakter und Haltung zu verleihen, sie schwimmen nicht mit andern eigenen oder fremden Gedanken zusammen.

Bei der Bestimmung des Werks, als eines solchen, welches dem Nationalgefühl Nahrung geben sollte, ist es begreiflich und zu billigen, dass ein ungarischer Zug durch das Ganze geht, doch ist derselbe so gemässigt, wie dies bei den meisten bedeutenden Werken von Haydn, Beethoven und Schubert, wo diese Saite berührt wird, der Fall ist. Fast lässt sich das ganze ungarische Element, das sich in dieser Ouvertüre geltend macht, auf die kleine rhythmisch-syncopirte Formel zurückführen, die sich in allen ungarischen Compositionen neuerer Zeit bemerklich macht.

Das Hauptmotiv der Ouvertüre ist eine Andante-Melodie, welche als Anfang und Schluss den Rahmen des Ganzen bildet und das Allegro einschliesst. Nach einem einfachen gehaltenen Unisono-*F* des ganzen Orchesters wird diese Melodie sogleich vom Streichquartett (ohne Contrabässe) gebracht und klingt wie folgt:
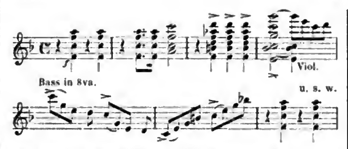
Bläser.

u. s. w.
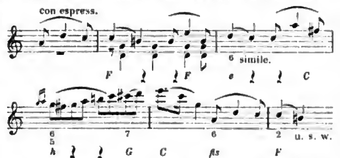
Hierauf übernehmen die Holzbläser das Motiv, indem sie es auf die Dominante übertragen und sich von einem Achtelgang der Violinen und Violen unterbrechen lassen. Eine dynamische Steigerung führt dann zum *fortissimo* des ganzen Orchesters, welches das Thema wieder in der Tonika beginnt und nach kräftiger Aussprache nach *C* leitet, um das folgende Allegro vorzubereiten. Dieses, ebenfalls in F-dur (4/4 *Allegro animato*), bringt nun ein Thema, das, obwohl mehr rhythmisch als melodisch auffallend, einen kräftigen Ton anschlägt
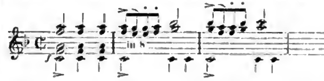
---

*) Das Stiftungsfest eines österreichischen Conservatoriums dürfte in einem deutschen Künstler überhaupt keine sonderliche Begeisterung entzünden; hat doch das Pester Conservatorium nicht einmal einen Cursus für Composition, ja, so viel wir wissen ist dort, wie in Wien, nicht einmal das Studium der Harmonielehre obligat!



und frisch fortstürmt, bis auf der Dominante die Oboe das Andante-Motiv in Erinnerung bringt, welches aber, nachdem es in die Violinen übergegangen, wieder in's Allegro zurückführt und folgender Seitensatz-Melodie Platz macht:



Alle diese Motive werden nun in der später folgenden Durchführung in lebhaftere Beziehungen zu einander gesetzt, harmonisch und imitatorisch benutzt, namentlich zu Steigerungen verwendet; sie führen endlich zur Wiederkehr des Allegro-Themas, dann zur Reprise des Seitensatzes in *F*. Es folgt ein *Più mosso* $^4/_4$ mit neuem Motiv,



ein spannendes *Presto* immer auf dem Orgelpunkt *C* (Paukenwirbel) und mit Benutzung des synkopirten Motivs, dann nach längerer Steigerung endlich im *fortissimo* wieder das Andante-Thema, in welchen Schlusssatz das Seitensatz-Motiv, in langsamer Bewegung aber gesättigter instrumentaler Fülle, hineinspielt. Mit festlich-würdigen Fanfaren der Blechinstrumente findet dann das Ganze seinen kräftigen Abschluss auf lang aushallender Tonika.

Aus den angeführten Motiven, welche das Stück beherrschen, sowie aus der in ihren Hauptzügen mitgetheilten Form wird der Leser sich darüber orientiren können, ob das, was wir in der Einleitung sagten, zutrifft. Ueber manches Andere, was zur vollkommenen Wirkung eines grösseren Tonwerks gehört, wird er, wie wir selbst, die leiblich klingende Erscheinung vor dem Gehör abwarten müssen, um des Eindrucks sicher zu sein. Wir können nur wünschen, dass die Concert-Directionen dazu die Hand bieten möchten.

Die Instrumentirung ist der Festbestimmung entsprechend brillant — zum Streichquartett und Holzbläserchor kommen noch vier obligate und zwei ad libitum-Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, Ophicleide, ein paar obligate und ein paar Pauken ad libitum, Becken und grosse Trommel. Doch ist von diesen Hülfsmitteln der mässigste und künstlerischste Gebrauch gemacht. Ophicleide und türkische Musik treten erst bei der letzten Wiederholung des Hauptthemas (Andante) auf, wo es darauf ankommt, demselben den Ausdruck einer Nationalhymne zu geben. In kleineren Sälen, und wo der Festcharakter wegfällt, würde sich natürlich auch die Weglassung mindestens der türkischen Musik und der ohnehin mit ad libitum bezeichneten Instrumente empfehlen.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Instructives.

e. Für Violoncell.

Während die Etüden-Literatur des Claviers, ungeachtet der in ihrer Art unübertrefflichen classischen Uebungswerke von Clementi und Cramer, eine fortwährende Weiterentwicklung erfahren hat, und auch die der Violine keineswegs stillgestanden ist, wurde das Violoncell stark vernachlässigt; die Etüden von Dotzauer und Duport, allenfalls noch die des Franzosen Franchomme bildeten nach wie vor den Uebungsstoff für dieses Instrument. Um so mehr wird es Spielern und Lehrern desselben angenehm sein, jetzt ein neues Etüdenwerk kennen zu lernen: 24 Studien für Violoncell mit theilweiser willkührlicher Begleitung eines zweiten Violoncells, componirt von Ferd. Büchler*) (zwei Hefte, Verlag von J. Rieter-Biedermann). Wir können diese Studien besonders desshalb empfehlen, weil sie nicht nur eine tüchtige, solide Technik zu verleihen geeignet, sondern auch weniger trocken sind als viele der älteren Etüden. Die Absicht des Verfassers geht offenbar auf Ausbildung des Bogenstrichs, indem das Werk besonders die rechte Hand vielseitig beschäftigt. Daumeneinsatz kommt in beiden Heften nicht vor — vielleicht hat der Autor Uebungen hierfür weiteren später zu edirenden Heften vorbehalten. Was aber ohne Daumeneinsatz auch für die linke Hand an Schwierigkeiten geboten werden kann, ist in den Heften reichlich enthalten, namentlich da auch seltenere Tonarten, dann Doppelgriffe, drei- und vierstimmige Accordübungen u. dergl. darin enthalten sind. Wir glauben daher, dass die vorliegenden 24 Studien die älteren Etüdenwerke zwar nicht unnöthig machen, aber jedenfalls eine werthvolle Bereicherung dieses Literaturzweiges bilden.

Kammermusik.

Ungeachtet der Ungunst der Zeiten, die dem Musikhandel und somit auch den Musikern und Componisten starken Schaden gebracht hat und noch bringen mag, liegen uns doch selbst auf dem Gebiet der Kammermusik wieder mehrere umfangreiche Werke vor, welche beweisen, dass die Thätigkeit jener Factoren des Musiklebens auch nach Seite der Novitäten nicht erloschen ist. Wir wollen, diesmal von unten aufsteigend, zuerst ein »Erstes Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell« von Adolph Schlösser nennen, ein Componist, der uns bisher nicht bekannt war, obwohl das vorliegende Quartett, das im Verlag von Hofmeister erschienen ist, die hohe Opuszahl 109 trägt.**) Soviel wir aus einer raschen Durchsicht entnehmen können, stehen die sehr ausgedehnten Verhältnisse

*) Soviel wir wissen, Solo-Violoncellist am Hoftheater zu Darmstadt.

**) Wir erfahren soeben, dass Schlösser, ein geborener Frankfurter, jetzt in London lebt.

dieses Werks (die Clavierpartitur enthält nicht weniger als 79 Seiten) mit den Ideen desselben einigermaassen in Widerspruch: die Sache geht offenbar mehr in die Breite als in die Tiefe und Höhe. Die Tonart F-moll deutet auf pathetisches Wesen; dasselbe scheint uns aber ziemlich äusserlich, und wenn wir auch gern glauben, dass die Klangwirkung überall eine gute und brillante sein wird, so vermissen wir doch bedeutende und interessante Züge. Die Opuszahl scheint uns in diesem Falle eher bedenklich als erfreulich. Das Quartett hat vier Sätze: *Moderato assai* $^{6}/_{8}$ F-moll, *Adagio non troppo* $^{4}/_{4}$ C-dur, *Scherzo vivace* $^{3}/_{4}$ F-dur, *Finale Agitato non troppo* $^{6}/_{8}$ F-moll.

Ein nicht minder weitläufig angelegtes Werk, aber von weitaus interessanterer Gestaltung, ist: Zweites grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, componirt von Joachim Raff, Op. 112 (Verlag von J. Rieter-Biedermann). Raff's Geschicklichkeit der Formgestaltung und sein Talent, sich auch in minder ausgefahrenen Geleisen mit Sicherheit, ja selbst zuweilen mit Grazie zu bewegen, wird allerseits anerkannt, und vielleicht hindert ihn nur ein gewisser Mangel an künstlerischer Gesinnungs-Consequenz, in allen seinen Werken den reinen Kunstcharakter auszuprägen. Raff weiss besser als manche Andere, was wirkt, nicht immer huldigt er dem Grundsatze, den die ächt deutschen Künstler aus dem Wort des Dichters: »Was glänzt, ist für den Augenblick geboren, das Aechte bleibt der Nachwelt unverloren«, ableiten. Im vorliegenden Trio wird man Gelegenheit haben, Raff von seinen besten Seiten kennen zu lernen; es ist mehr Adel darin als in vielen anderen seiner Productionen; nur im Finale, wo Humor zu Tage kommen soll, geräth Raff an eine bedenkliche Grenze — so scheint es uns nach dem Ueberlesen; gehört haben wir das Trio noch nicht, welches übrigens ebenfalls vier Sätze enthält: I. »Rasch, froh bewegt«, G-dur $^{4}/_{4}$, II. Sehr rasch, G-moll $^{2}/_{4}$ $^{6}/_{8}$, III. Mässig langsam, C-dur $^{3}/_{4}$, IV. Rasch, G-dur $^{2}/_{4}$.

Von Joh. Brahms liegen vor: ein neues Streichsextett Op. 36 und eine Sonate mit Violoncell Op. 38 (beide aus dem Verlag von Simrock in Bonn). Das Sextett enthält so vieles vom Kammerstil der Meister und auch von Brahms' früherem Sextett Abweichendes, dass wir uns keine öffentliche kritische Bemerkung oder ein Urtheil darüber erlauben, bevor wir nicht durch eine gute Ausführung eine deutliche und entschiedene Wirkung davon erhalten haben. Wir glauben, dass es vorläufig unter den Musikern verschiedenartige Eindrücke und Urtheile hervorrufen wird, die sich wohl auch auf den verschiedenen Grad der Eingänglichkeit in den vier Sätzen des Werks stützen werden. Mit dem ersten Satz und Scherzo dürfte man sich vielleicht am leichtesten, mit dem Adagio und Finale am schwersten in Einklang setzen. Aber wie gesagt, die Eigenart des ganzen Opus fordert zur grössten Vorsicht auf, und wir wünschten, dass diese Vorsicht nicht allein von uns, sondern auch von allen Spielern und etwaigen Hörern geübt werde, da es ja ein alter Erfahrungssatz ist, dass schwer Eingängliches sich später manchmal als besonders werthvoll darstellt.

Weit leichteren Eingang wird die Cello-Sonate in E-moll finden, deren erster Satz (*Allegro non troppo* $^{4}/_{4}$) gleich durch einfache und ausdrucksvolle Melodie fesselt. Der zweite Satz ist ein *Allegretto quasi Menuetto*, A-moll $^{3}/_{4}$, mit Trio A-dur; der dritte und letzte Satz, *Allegro* E-moll $^{4}/_{4}$, bringt fugirten Inhalt. Das Ganze ist weit gedrängteren, compakteren Inhalts als die oben angeführten Werke von Schlösser und Raff, die Clavierstimme zählt nur 24 Seiten. Der Clavierstil nähert sich mehr dem Beethoven-Schubert'schen, als dem Schumann-Mendelssohn'schen, wovon man nur das Trio der Menuett auszunehmen haben wird. Wir kommen natürlich auf das hier kurz angemeldete Werk demnächst ausführlicher zurück.

Nachrichten.

Man schreibt uns aus Hamburg: Am Donnerstag, den 20. Sept., gaben die Herren Al. Dreyschock und Stockhausen im grossen Werner'schen Concertsaale eine Soirée. Dreyschock spielte Beethoven's Cis moll-Sonate mit manirirtem Ausdruck, Schumann's Novellette E-dur, Chopin's Fis dur-Nocturno, Mendelssohn's Spinnlied, Phantasie-Impromptu von Chopin und diverse eigene Stücke sehr untergeordneten Ranges, die unmöglich für ein Publicum passen, das durch die herrliche Wahl und Ausführung der von Herrn Stockhausen vorgetragenen Gesänge und Lieder: »Der Tod Oscar's« von Schubert, Rubinstein's »Asra«, »Wanderlied« und »Stirb Lieb' und Freud'« von Schumann, hingerissen wurde. — Herr Stockhausen hat ausser den philharmonischen Concerten noch 6 Orchester-Concerte (vor Weihnachten) angezeigt. Die Singacademie wird in dieser Saison Haydn's Jahreszeiten, Paradies und Peri von Schumann und Händel's Israel in Egypten zur Aufführung bringen. Herr Deppe beabsichtigt mit seinem Verein Mozart's Requiem und ebenfalls Händel's Israel, Herr Voigt Haydn's Schöpfung etc. zu bringen. — Unsere Oper ist wieder sehr mittelmässig, unter den neuengagirten Mitgliedern befindet sich Fräul. Therese Schneider.

Einer Mittheilung der »Neuen Preussischen Zeitung« zufolge hat man in Berlin die Absicht, die bisherigen Hofbühnen in Hannover, Cassel und Wiesbaden als königliche Institute zu erhalten. In Hannover ist die Auflösung des dortigen Hof- und Kirchenchors vom König Georg verfügt worden. Sollten nicht auch solche Institute, gleich den Hoftheatern, aufrecht erhalten werden?

Entgegen unserer Nachricht in Nr. 37, nach welcher Herr Hans von Bülow sich für diesen Winter in Basel ansiedeln wollte, melden andere Zeitungen, Herr von Bülow sei in München angekommen und werde nach wie vor in der nächsten Umgebung des Königs verbleiben.

Im böhmischen Theater zu Prag wurde Glinka's Oper »Das Leben für den Czaar« mit Erfolg gegeben.

In Belgien sollen Musikfeste nach Art der Niederrheinischen projectirt sein; das Ministerium des Innern hat eine Commission zu diesem Zwecke ernannt, an deren Spitze Fétis steht.

Der Tenorist Herr Niemann ist für die kgl. Bühne in Berlin lebenslänglich mit einem Jahresgehalt von 8000 Thlrn. engagirt worden.

Die Leitung der Bühne in Mainz ist Hrn. Behr, dem bekannten trefflichen Bassisten, früheren Theaterdirector in Bremen etc. anvertraut worden.

In München soll nächstens Mozart's Don-Juan in neuer Gestalt — mit den Originalrecitativen und theilweise neuem Text (nach Wendling) — in Scene gehen.

Als Chor- und Musikdirector am Stadttheater in Trier wurde Herr Oscar Möricke, ein junger Musiker, bisher Hofmusikus in Coburg, angestellt.

Aus der Breitkopf und Härtel'schen Officin ist soeben ein Werk hervorgegangen, geeignet, die Aufmerksamkeit der Gesangskundigen und Gesangsfreunde in hohem Grade auf sich zu ziehen: Gesanglehre für Lehrende und Lernende von Franz Hauser (vormals Director des k. Conservatoriums in München). Der Autor, als geistvoller Musiker und tüchtiger Gesanglehrer, wie früher als Sänger rühmlichst bekannt, hat hier die Resultate seiner reichen Erfahrungen zusammengestellt und werden dieselben um so mehr in's Gewicht fallen, als es seit längerer Zeit zum ersten Mal wieder ein Mann von streng deutsch-musikalischen Anschauungen ist, der hier spricht; denn zumeist verbirgt sich hinter den Gesanglehrern italienischer Methode auch italienisch-musikalische Gesinnung, wobei denn die Scholaren für die deutsche Musik von vornherein verdorben werden.

Leipzig. Am 27. v. M. fand im Saale der Buchhändlerbörse zum Besten der Abgebrannten in Ehrenfriedersdorf ein Concert statt, in welchem von hiesigen Künstlern die Herren v. Bernuth, Bolland und Grauban als Solisten mitwirkten.

— Der Beginn der Gewandhaus-Concerte ist wegen der hier herrschenden Epidemie um 14 Tage verschoben worden; das erste soll am 18. Oct. stattfinden. — Auch die Musikgesellschaft »Euterpe« hat bereits zu ihren Concerten eingeladen und verspricht ein interessantes Programm. Die Concerte, in welchen grosse Chorwerke zur Aufführung kommen, werden im Saale der Centralhalle abgehalten werden.

— Der hiesigen Musikwelt droht ein ernstlicher, kaum zu verschmerzender Verlust: Herr Röntgen soll einen Ruf nach Petersburg erhalten haben. Wäre es nicht möglich, den ausgezeichneten Künstler an unsere Stadt zu fesseln?

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 10. October 1866. **Nr. 41.** I. Jahrgang.

Joh. Seb. Bach's Trauer-Ode,

bearbeitet von Robert Franz.

(Leipzig, Fr. Kistner. Preis der Partitur 3 Thlr. 20 Ngr., der Orchesterstimmen 4 Thlr., Chorstimmen 1 Thlr., Clavierauszug 2 Thlr. 10 Ngr.)

I.

S. B. Die neuerliche Veröffentlichung eines S. Bach'schen Werks (dessen Bedeutung wir bereits nach seinem Erscheinen in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft in Nr. 19 d. Bl. hervorgehoben haben), in einer Bearbeitung für das moderne Orchester und im Clavierauszug von Robert Franz, führt uns abermals vor eins der schwierigsten Themata, die es geben kann. Denn wahrlich unterliegt die Frage der Bearbeitung Bach'scher Werke für die wissenschaftliche Behandlung keinen geringeren Schwierigkeiten als für den praktischen Musiker, der sie unternimmt: es stehen sich dabei fast unvereinbare Gegensätze gegenüber. Und doch liegt die Nothwendigkeit der Bearbeitung vor, sobald man sich nicht dabei begnügen will, jene Werke schön gestochen vor den — Augen zu sehen.

Durch den letzten grösseren Artikel, den die Allg. Musikalische Zeitung (1865 S. 417 ff.) über diesen Gegenstand gebracht hat, ist unserer Ueberzeugung nach unwiderleglich dargethan, dass Bach seine Ziffern nicht zum blossen Spass oder aus alter Organisten-Gewohnheit unter seine Bässe geschrieben hat. Das Bach'sche Princip der ununterbrochenen Polyphonie, die keine leeren Zwischenräume duldet und sich nicht mit einer dürren Zwei- oder Dreistimmigkeit dort begnügt, wo alle Mittel des vollen Satzes gegeben sind, sei es unter Zuziehung der Orgel oder blos eines Clavicembalos, darf als evident und maassgebend bezeichnet werden. Für unser heutiges Bedürfen tritt aber die Frage hinzu: ob und in welcher Weise die Orgel oder das Clavier anzuwenden sei; und ob oder in welcher Weise dort, wo keine Orgel vorhanden ist oder die vorhandene sich als unbrauchbar erweist, ein vermehrtes Orchester eintreten müsse. Der Gebrauch der Orgel oder des Claviers in den Recitativen und Arien kann in den seltensten Fällen dem Geschmack und Geschick heutiger Organisten überlassen werden, da jene Bach'sche Fertigkeit im »Accompagnement« und der Improvisation, jene vollkünstlerische Uebersicht des Ganzen nach Seite der Thematik und der Klangverhältnisse, zu den allerseltensten Tugenden heutiger Organisten gerechnet werden müssen. Es soll und muss also in den meisten Fällen eine ausgearbeitete Orgelstimme »vorliegen«, oder es muss, wenn und wo die Orgel nicht anzuwenden ist, für vermehrte Orchesterstimmen gesorgt werden.

Die Anwendung der Orgel unterliegt für uns Heutige vielfachen Bedenken, die man im vorigen Jahrhundert, wo die Ohren der Menschen im Allgemeinen nicht so difficil und verwöhnt gewesen sein dürften, kaum so stark empfunden haben mag. Wir sind durch unsere künstlerisch verfeinerten Orchester an viel grössere Reinheit der Intonation, an viel grössere Sorgfalt in Bezug auf Klangschönheit und Vortragsnüancen gewöhnt werden, als dass wir bei der Vereinigung von Chor, Orchester und Orgel nicht den Unterschied zwischen freier und temperirter Stimmung schmerzlich bemerken, nicht empfindlich sein sollten gegen den Widerspruch des starren Elements des Orgeltons im Gegensatz zu der Schmiegsamkeit der Singstimmen und Einzel-Instrumente. Von nicht geringfügigem Einfluss sind bei der ganzen Sache freilich erstens die Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der betreffenden Orgel nach Seite der Register-Mannigfaltigkeit; dann die Akustik des betreffenden Aufführungslocals. Wir haben in diesen Punkten die widersprechendsten Erfahrungen gemacht, und während wir z. B. im Cölner Gürzenich die Wirkung der mit dem Orchester vereinigten Orgel wundervoll fanden (es war aber freilich ein Händel'sches, kein Bach'sches Werk, das wir damals hörten), wollte sich uns in der Thomaskirche zu Leipzig die Orgel fast niemals mit dem Orchester zu wohlthuender schöner Gesammtwirkung vereinigen. Ob der letztere Uebelstand lediglich der schlechten Stimmung der Orgel oder auch ihrer Behandlung und ihren Register-Verhältnissen zuzuschreiben sei, vermögen wir nicht mit

voller Sicherheit anzugeben; genug, dass die Orgel hier fast immer steif klingt, sich dem Ganzen nicht recht einordnet. Nach dem Zustande der meisten Kirchenorgeln und dem Raumverhältniss der meisten Kirchenchöre zu urtheilen, wird nur zu oft ein derartiges Ungenügen zu Tage treten; in den meisten Fällen wird die Orgel ein unangenehmes Uebergewicht behaupten und mehr verderben als gut machen.

Nun scheint uns aber gerade bei der Bach'schen beständigen Beweglichkeit aller Stimmen bis in die Bässe hinab ein haltendes Klangelement als Gegensatz und Bindemittel unentbehrlich. Durch die moderne Instrumentirung, die der Beweglichkeit der Streichinstrumente durch haltende Blasmusik ein Gegengewicht giebt, sind wir äusserst verwöhnt geworden; wir lassen uns gern Durchgänge und Durchgangsharmonien selbst in Masse gefallen, wenn nur die einfachen Harmonieschritte in geschlossener Phalanx der lebhaften Unruhe einiger Instrument-Gattungen die Waage halten. Während aber hierfür in der modernen Tonkunst schon der ganze Bau der Stücke sorgt, indem die lebhafteren, harmonisch sich drängenden Gebilde häufiger von ruhigen melodischen Partien unterbrochen werden, und hier zumeist auch die Blasinstrumente die nöthige Rast und Ruhe erlangen, ist bei Bach die beständige harmonische Entwicklung ein grosses Hinderniss solcher moderner Orchesterbehandlung. Während hier die Orgel, im Falle des Vorhandenseins aller registralen, Stimmungs- und akustischen Vorbedingungen in ihrer Unermüdlichkeit und in ihrem Reichthum an feinen Klangverschiedenheiten möglicherweise die besten Dienste thun **kann**, will die Anwendung der von lebendigen Lungen zu gebenden Füllung in den meisten Fällen weniger thunlich erscheinen. Nicht allein wird diesen Lungen leicht mehr zugemuthet als ausführbar, auch der weit schärfer ausgeprägte Klangcharakter der Holz- und Metall-Blasinstrumente fügt dem Bach'schen Orchester leicht ein ihm Fremdes hinzu, das umsomehr auffallen muss, je weniger es im Bach'schen Sinne **obligat** und organisch eingefügt erscheint.

Noch ein anderer Umstand darf hier nicht übergangen werden, wir meinen die Chor- und Orchester-Verhältnisse, wie sie heutigen Tags auch bei Aufführung Bach'scher Werke nicht umgangen werden können; und dieselben Verhältnisse zur Zeit und am Orte der Wirksamkeit Bach's. Für Bach war der Unterschied von Solo- und Ripien- oder Chorstimmen sehr geringfügig, sein kleines Orchester, sein kleiner Chor konnten **concertant** behandelt werden, und jede Stimme war für ihn und seinen Satz eine gleichberechtigte; er konnte keine Ahnung davon haben, wie das **heutige** Orchester ganz andere Dispositionen und Verhältnisse zur Voraussetzung hat. Man denke nur, in welchem Verhältniss z. B. eine Solo-Violine zu zweifach besetzten Ripien-Violinen steht, und in welch anderem Verhältniss zu den acht, zwölf und mehr Geigen, die heutigen Tags die »erste« Violine bilden, und zu welchen eine ebenso grosse Zahl »zweiter« Violinen, dann die entsprechende Anzahl von Violen, Violoncells und Bässen sich gesellen. Dasselbe ist es, wenn eine einzelne Flöte oder Oboe u. s. w. sich dem Streichquartett entgegen stellt. Im Bach'schen Orchester gab dies eine neue Klangfarbe, heutigen Tags giebt dies nicht selten ein klägliches, unerträgliches Missverhältniss. So können wir uns z. B. in der Cantate »Bleib bei uns, denn es will Abend werden« nie dem Eindruck des Unbehagens entziehen, wenn dort den ganzen ersten Chor hindurch eine Solo-Oboe die Hauptmelodie spielt, während alle Violinen eine ganz unbedeutende Figur in massenhafter Besetzung hervorheben und im Verein mit dem Chor die dünne Oboe geradezu in die Pfanne hauen. In Bach's Orchester mochte dergleichen nicht auffallen; für unsere zahlreich besetzten Chöre, die wieder ein entsprechendes Streichquartett **erfordern**, ergiebt sich aber ein musikalischer Nonsens, dessen Geschmacklosigkeit leider in aller Ruhe Bach in die Schuhe geschoben wird. Erfordern solche Fälle (die wahrlich nicht selten sind, da Bach's Orchester nun einmal so und nicht anders war) nicht eine ganz radicale Umgestaltung seiner Instrumentirung, wird hier eine angebliche Pietät nicht unversehens zur crassen **Impietät**? — Wie geschmack- und sinnlos man oft bei Aufführungen vergeht, würden viele Stellen der Matthäuspassion beweisen, eines Werks, das sich bis jetzt der häufigsten Aufführungen erfreut, aber auch gerade am meisten Anlass giebt, den Mangel an Einsicht, Geschmack und durchdringender Energie von Seite der Dirigenten zu beklagen. Meint man doch oft geradezu in einer Meyerbeer'schen Oper zu sein, wo es sich recht eigentlich um »Theater-Effecte« handelt, wie z. B. bei dem Donnerwetter, das allemal losgeht bei den Worten »Haltet, lasst ihn, bindet nicht«, Worte, welche offenbar der kleinen Gemeinde der Jünger in den Mund gelegt sind, welche aber mit einer Wucht vom vollen Orchester, sogar mit vollem Werk der Orgel, in das sanfte Klagelied der zwei Solostimmen hineingeschmettert werden, als ertönten die Posaunen von Jericho! — Nicht minder unverhältnissmässig erscheint uns in der Passion die Einrichtung auch fast überall in jenen schon bezeichneten Fällen, wo ein Soloinstrument dem Chor und Orchester gegenüber tritt, so die Oboe im Tenor-Solo mit Chor in C-moll und vieles Andere. Unter »radicaler« Umgestaltung, die wir im Interesse der Bach'schen Intention geboten und als Ausdruck der Pietät für den Meister betrachten würden, verstehen wir hier und in andern Fällen eine vollere Besetzung der Instrumental-Solostimme, z. B. das Mitgehenlassen der ganzen ersten Violine, wobei durch das theilweise *unisono* der Oboe der Klangcharakter immerhin gewahrt bliebe. Wie man auf der Orgel eine 8füssige Principalstimme durch eine Flöte oder Gambe verschieden »färbt«, so wird auch im Orchester die Violine etwas in ihrem Charakter verändert, wenn eine Flöte oder eine Oboe »mitgeht«. Die Violine ist in unserem Orchester die Königin; sie kann stellenweise zum Schweigen veranlasst

werden, aber sie darf nie Untergeordnetes oder Unbedeutendes zu sagen haben.

Wir halten demnach das Neu-Instrumentiren Bach'scher Chor- und Orchesterwerke für eine Aufgabe, die dem gewandtesten Instrumentations-Künstler, dem genauesten Kenner Bach's, die grösst denkbaren Schwierigkeiten bietet, und die vielleicht eben deshalb von ersten Meistern des Orchesters, wie Fr. Lachner, Hiller, Esser u. A. noch nicht gewagt worden ist. Wird es aber, dem Bedürfniss entgegenkommend, dennoch gewagt, so wird auch der betreffende Künstler sich kaum wundern dürfen, wenn neben der Anerkennung des thatsächlich Geleisteten, neben der Billigung seines Princips, neben dem Danke für die nun gebotene Möglichkeit der Ausführung, auch Widerspruch und Ausstellungen erhoben werden. Ist ja die Kritik überhaupt frei, und ist ja zu allen Zeiten der Behauptung mit Erfolg widersprochen worden, dass wer Etwas tadele, es müsse besser machen können.

Zwei Fälle sind es, die zumeist in Betracht kommen. Erstlich der Fall, dass die Bach'sche Partitur entschiedene Lücken nicht enthält, dass also der Satz genügende Fülle zeigt und keiner Vermehrung der realen Stimmen bedarf; zweitens wenn Lücken wirklich vorhanden sind, wenn z. B. zu einer Solostimme blos ein bezifferter Bass, oder auch noch ein oder mehrere Solo-Instrumente verzeichnet sind, die aber zeitweise abgebrochen erscheinen.

Im ersten Fall kann die Frage aufgeworfen werden, ob es rathsam sei, dem Bach'schen Orchester, blos deshalb, um ihm moderne Klangfülle zu geben, irgend etwas beizufügen. Und hier sind wir der Meinung, dass nur dann die Einfügung rathsam scheint, wenn sich ein selbständiger, orgelartiger Satz bilden lässt, der in Bezug auf Stimmführung seinen selbständigen Gang geht und für sich allein schon einen harmonischen Sinn giebt. Vor Durchgängen, Vorhalten u. dgl., womit jene harmonische Phalanx collidiren könnte, würden wir uns nicht allzusehr scheuen. Der Bach'sche Stil duldet die vielfachste Bewegung innerhalb einfacher und consequenter harmonischer Fortschreitung. Andererseits gestattet bekanntlich die Verschiedenheit des Klangcharakters Manches, was bei demselben Klangcharakter übel klingt; so z. B. wird kein guter Musiker, wenn ihn nicht zwingende Gründe nöthigen, so schreiben

Viol. I.

Viol. II.

während ihm derselbe Satz wenig Scrupel bereiten wird, wenn die Unterstimme etwa vom Horn ausgeführt wird. — Wie nun die anzuwendenden Blasinstrumente sich in wechselnden Farbentönen dem Sinne des musikalischen Gedankens anzuschmiegen haben, das könnte nur im speciellen Fall vom feinsten Orchesterkundigen gefunden und bestimmt werden.

Im zweiten Fall versteht es sich von selbst, dass die Lücke auszufüllen ist, und zwar mit beweglicher Stimmführung, nicht etwa blos einem trockenen Generalbass. Es wird aber hierbei eine Uebereinstimmung des contrapunktischen Stils gefordert werden müssen, die den Zusatz wie von Bach selbst geschrieben anzusehen erlaubt, — eine Forderung, die ihre heillos schwierigen und bedenklichen Consequenzen hat. Bei der Beurtheilung, wie eine derlei Aufgabe gelöst ist, muss die genaueste Kenntniss der Bach'schen Contrapunktik in Anspruch genommen werden, und es dürfte schwerlich sofort die Zustimmung der Kenner zu gewärtigen sein, wenn von irgend Jemand behauptet würde, er sei im Stande ganz natürlich Bachisch zu schreiben, oder er habe solches wirklich irgendwo geleistet.

Da es uns sehr darum zu thun sein muss, von dem Boden allgemeiner Bemerkungen weg auf concretes Gebiet zu kommen, so gehen wir nun auf die Franz'sche Bearbeitung der Trauer-Ode genauer ein und legen dem Leser dar, wie sich dieselbe zur Originalpartitur verhält.

Recensionen.

Neueste Beethoven-Literatur.

1) Musikalisches Skizzenbuch, von Dr. Lud. Nohl. München, 1866. (Nr. IV. IX.)

2) Beethoven und seine Werke. Eine biographisch-bibliographische Skizze von Otto Mühlbrecht. Leipzig, 1866.

(Schluss.)

So entschieden wir in unserem Urtheile über Herrn Nohl sein mussten — eine gewissenhafte Kritik würde sich selbst aufgeben, wollte sie gegen das Ungenügende tolerant sein — so sind wir trotzdem in der eigenthümlichen Lage, ihm im Vergleich zu einer andern kürzlich erschienenen Arbeit über Beethoven den Vorzug einzuräumen; denn etwas Oberflächlicheres und Unbrauchbareres ist uns in der musikalischen Literatur noch selten zu Gesicht gekommen, als die biographisch-bibliographische Skizze des Hrn. Otto Mühlbrecht. Dieselbe enthält eine Biographie und einen detaillirten Katalog von Beethoven's Werken; erstere auf 63, letztere auf 35 Seiten. Erstere will nur Einleitung und Commentar zu letzterem sein; dieser aber tritt als selbständige Leistung, als geeigneter Leitfaden zu eigenem Studium auf. Um Beethoven, seine Entwicklung, seine Freuden und Leiden kennen zu lernen, müsse man, sagt der Verfasser, seine Werke studiren; eine Biographie gebe eine völlige Anschauung nicht, für eine solche fehle es bei Beethoven an Quellen, zumal Beethoven sehr verschlossen gewesen sei und sich vom Verkehr fast ganz zurückgezogen habe. Diese Mittheilung wird die Beethoven-Forscher sicherlich überraschen; sie könnten sich ja die Arbeit nun ersparen, da sie ja doch erfolglos ist. Zum Glück giebt es aber doch noch verschiedene Leute, die von Beethoven's Leben etwas mehr wissen wie Herr Mühlbrecht, und so hilft ihm denn diese Verkleidung seiner Nachlässigkeit nicht viel. Die kurze Biographie, die er nun doch giebt, ist, wie er selbst

eingesteht, aus den bisherigen Büchern, die ihm alle gleich viel gelten, zusammengeschrieben; sie ist voll der gröbsten Fehler, ohne Plan zwischen Erzählung und ästhetischen Phrasen hin und her gehend, ohne festes Urtheil, ohne klare Anschauungen, ohne gleichmässige Darstellung; es ist unglaublich, mit welcher Naivetät sich der Verfasser hinsetzt, um über einen Gegenstand, von dem er gar nichts weiss, aus einigen Büchern ohne Plan etwas zusammenzuschreiben und ein paar Einfälle des Augenblicks hinzuzufügen. Da heisst es z. B., Beethoven's erster Lehrer Pfeifer sei Musikdirector in Bonn gewesen; Bernhard Romberg habe sich zeitweise in Bonn aufgehalten (Bernhard wie Andreas waren in Bonn angestellt); nach seiner Rückkehr aus Wien 1787 sei Beethoven nach »dem nahe gelegenen« Aschaffenburg übergesiedelt und dort in nähere Berührung mit dem Kurfürsten gekommen! Bekanntlich reiste die Bonner Capelle, Beethoven mit, 1791 nach Mergentheim für kurze Zeit; den Kurfürsten aber konnte Beethoven auch in Bonn sehen. Haydn habe gefürchtet, von Beethoven überflügelt zu werden und ihn darum vernachlässigt. Die bekannte Deposition an Mälzel giebt er als einen Brief an den Advocaten Adlersburg, und zeigt, dass er seine Quellen nicht einmal ordentlich gelesen. Dann giebt er eine abenteuerliche Beschreibung seines Zimmers und seiner Lebensweise nach Oulibicheff, worin u. A. der Meister als Koch figurirt; macht übertriebene Schilderungen seiner häufigen Geldnoth u. s. w. Dazwischen ergiesst er sich denn in entzückte Phrasen über Beethoven's Werke, aber verfolgt in der Auswahl der zu besprechenden durchaus kein Princip. Für seinen Standpunkt ist bezeichnend, dass er dieselben vorzugsweise als Beichte, als Gemüthsäusserungen des einsam lebenden Beethoven auffasst und demgemäss nach dem Gesichtspunkt der sittlichen Wahrheit beurtheilt. Eigentlich künstlerische Würdigung findet man nicht; dagegen ist er sofort bereit, musikalische Malereien zu finden und zu schildern. Man kann sich denken, was für Wunderlichkeiten da herauskommen. Bei den Werken der früheren und mittleren Zeit, die dem Verfasser einigermaassen zugänglich und verständlich sind, helfen ihm die schönen Redensarten aus, ohne dass jedoch irgendwo ernstlich auf das Künstlerische eingegangen wird; den spätesten gegenüber aber fühlt er sich entschieden unbehaglich. »Die ganze Geistesrichtung Beethoven's geht«, meint er, »um diese Zeit über den gewöhnlichen menschlichen Begriff hinaus, welcher Stempel denn auch den meisten seiner letzten Schöpfungen aufgedrückt ist.« Der grossen Messe hat er begierig gehorcht (S. 53), ist aber nicht zum rechten Genusse gekommen; er beruhigt sich damit, dass die hier zum Ausspruch kommende Religion wohl schon einen Fortschritt über unsere jetzige hinaus bezeichne, dass Beethoven »vielleicht mit seiner Messe einen ahnungsvollen Schritt vorwärts gethan habe, den unser Jahrhundert noch nicht versteht. Wenigstens fühlt man beim Hören dieser Musik, dass sie über unserm jetzigen Standpunkte steht.« Nach solchen Enthüllungen glauben wir dem Verfasser gern, was er uns offenherzig gesteht, dass er die letzten Quartette nicht verstanden hat.

Aber alles dieses soll ja nach des Verfassers Wunsch nur Zugabe zu dem Katalog sein. Dieser soll versuchen, in die verschiedenartige Bezeichnung der Beethoven'schen Werke (der Verfasser meint Nummern und Opuszahlen) Einheit zu bringen, die Gründe neben einander anzuführen; dann soweit möglich, das Chronologische angeben, und hin und wieder historische Notizen bringen. Die ungedruckten Werke seien nicht aufgeführt, da sie nur Wenigen zugänglich seien.

Es verlohnt sich nicht der Mühe, in der Beurtheilung dieses Katalogs in's Einzelne zu gehen; dem naiven Anspruche gegenüber, dass derselbe einen Leitfaden zum Studium bieten könnte, muss nur auf's entschiedenste ausgesprochen werden, dass derselbe mit der gleichen Unwissenheit und Flüchtigkeit gearbeitet ist, wie die Biographie, und dass derselbe völlig unbrauchbar sein würde, auch wenn wir nicht das vortreffliche chronologische Verzeichniss von Thayer besässen. Was sollen wir vor Allem mit einem so äusserlichen Eintheilungsprincipe machen? Nach demselben zerfallen Herrn Mühlbrecht Beethoven's Werke in folgende 4 Abtheilungen: 1. Werke, die Beethoven mit einer Opuszahl versehen hat; 2. Werke, die Beethoven mit einer Nummer versehen hat; 3. Instrumentalcompositionen, die Beethoven gar nicht bezeichnet hat; 4. Gesangscompositionen derselben Art. In der ersten Abtheilung werden denn die Opuszahlen verschiedentlich als ernstlicher Gegenstand einer Controverse hingestellt und gegenüberstehende Ansichten dafür angeführt, wobei dem Verfasser Lenz, Marx, Thayer ganz gleiche Autorität haben. Weiss der Verfasser denn nicht, wie viel Willkühr schon bei Beethoven's Lebzeiten in der Bestimmung der Opuszahlen geherrscht hat, deren manche sich behauptet haben, obwohl sie von Beethoven nicht herrühren? Musste ihm nicht demgemäss das gesunde Urtheil sagen, dass es hier lediglich auf die Bezeichnung der ersten Ausgabe ankomme, nach deren Feststellung von einer Controverse nicht ferner die Rede sein konnte? Aber er ist bei diesen Bezeichnungen völlig und blind befangen. So wird z. B. die Opuszahl 48 der Gellert'schen Lieder, die Thayer und das Br. & Härtel'sche Verzeichniss, also ohne Zweifel die Originalausgabe geben, auf die Angabe von Lenz und Marx hin verworfen. Noch abgeschmackter ist folgender Fall. Von den Ruinen von Athen erschienen bekanntlich zuerst nur die Ouvertüre als Op. 113, sowie Marsch und Chor als Op. 114; ausdrücklich steht auf den bei Thayer abgedruckten Originaltiteln: 113tes, 114tes Werk, und trotzdem schiebt Herr Mühlbrecht, auf Marx und Lenz gestützt, vier Lieder als Op. 113 ein, und meint naiv, die Bezeichnung der Ouvertüre werde wohl unrichtig sein, und dieselbe zu Op. 114 gehören; und er hat doch sonst aus Thayer so Vieles ausgeschrieben! Eine noch weit geringere Berechtigung hat die zweite Abtheilung nach Num-

mern. Wir wissen aus Schindler (I S. 49), dass eine Reihe kleinerer Compositionen Beethoven's durch Uebereinkunft der Verleger, anfänglich im Einverständniss mit dem Componisten, mit Nummern bezeichnet worden sei; von der Art, wie das durchgeführt wurde, giebt z. B. der Umstand Beweis, dass eine ganze Reihe von Nummern übersprungen ist. Es verräth also einen völligen Mangel an wissenschaftlichem Sinne und an Kenntniss, eine solche Eintheilung als maassgebend zu Grunde zu legen. In den beiden letzten Abschnitten wird eine alphabetische Reihenfolge versucht und das einzelne Werk mit Buchstaben bezeichnet; hoffentlich bildet sich der Verfasser nicht ein, diese Bezeichnung für die Dauer einführen zu können.

Was nun den wirklichen Inhalt des Katalogs angeht, so reichen Worte kaum hin, die Flüchtigkeit und Unselbständigkeit genügend zu bezeichnen. Was von chronologischen und sonstigen Angaben von Interesse war, hat er einfach und ohne Scheu aus dem Thayer'schen Verzeichnisse ausgeschrieben, neben welchem er aber auch, wo es ihm gelegen ist, ohne Unterscheidung und Kritik die Bücher von Lenz und Marx benutzt. Und hätte er nur richtig und genau abgeschrieben! aber, und wir sagen das zur Warnung Aller, die sich des Buches bedienen möchten, dasselbe steckt voll grober Versehen, die theils in Flüchtigkeit der Benutzung seiner Quellen, theils in mangelndem Urtheil über den Werth derselben begründet sind. Eins der ärgsten, was wir des Beispiels wegen anführen, passirt ihm bei den schottischen Liedern Op. 108, wo er erzählt, Beethoven habe die Idee der »Composition« von Volksliedern gefasst, Thompson, der sie herausgeben sollte, sei darauf nicht eingegangen. Dies hat er aus Thayer's Verzeichniss Nr. 177 entnommen, den er auch citirt; aber er hat nicht bemerkt, dass sich dies nur auf diese letzte Sammlung von verschiedenen Volksliedern bezieht, dass aber die erste Idee zu der Bearbeitung schottischer etc. Lieder von Thompson ausging, und dass eine Menge solcher durch Thompson in Schottland herausgegeben wurde. Das konnte er alles in den vorherigen Nummern bei Thayer finden, wenn er ihn nicht nur blind ausnutzen, sondern wirklich studiren wollte. Aber sogar, was er selbst an einer Stelle schon niedergeschrieben, vergisst er, und nennt z. B. die Variationen über *Vieni amore* die ersten, die Beethoven geschrieben, wiewohl er anderswo auch die über den Dressler'schen Walzer anführt. Ein solches Verzeichniss, ohne Kritik und mit grösster Flüchtigkeit aus gedruckten Büchern angefertigt, sollte Jemand benutzen können? Und wenn er nun noch bei den einzelnen Werken über die Umstände der Entstehung, über die Ausgaben etc. Entsprechendes beibringen wollte; aber ausser ein paar kleinen, dem Gebrauch entnommenen Notizen, z. B. dass die Sonate Op. 27, 2, die Mondscheinsonate heisse, giebt er nur ein dürres Verzeichniss, in welchem übrigens noch eine Reihe sicherlich, auch seiner Meinung nach unächter Compositionen Platz gefunden hat. — Nach einem Register folgt ein kurzer Anhang, der ein Verzeichniss der bisherigen Beethoven-Literatur geben will, welches aber einerseits viel Unnöthiges (z. B. Uebersetzungen deutscher Bücher) enthält, andererseits hinsichtlich der in Zeitschriften erschienenen Aufsätze durchaus unvollständig ist. — Solche Bücher, wie das besprochene, könnte man füglich der Vergessenheit, der sie doch verfallen sind, stillschweigend übergeben; wo sie aber mit dem Anspruch einer brauchbaren Leistung hervortreten, da bleibt nichts übrig, als ihnen mit aller Entschiedenheit zu sagen, dass nur die unbegreiflichste Selbsttäuschung sie einen solchen Anspruch erheben lassen konnte.

Kammermusik.

Carl v. Holten, Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 5. Hamburg, Fr. Schuberth.

St. Diese Sonate kann eine tüchtige Arbeit genannt werden, sie verräth gediegene musikalische Bildung, ist nobel gedacht und ohne Sucht nach äusserem Effect. Die Opuszahl zeigt den anfangenden Componisten. Wäre zuweilen der Inhalt zusammengedrängter, so würde er sich noch als bedeutender herausstellen. Abgesehen von dieser Breite, ist derselbe aber wohlgeordnet und entwickelt sich natürlich. Die tüchtige künstlerische Schulbildung hebt unsern Musiker bei thätigem und ernstem Sinn auf eine gewisse Höhe des musikalischen Denkens; und es ist vor Allem anzuerkennen, wenn diese Gesinnung die Basis weiteren Strebens wird. In vorliegendem Werk ist aber zugleich entschiedenes Talent, welches, verbunden mit entwickelter Compositionstechnik ein Resultat geliefert hat, das weiter zu schönen Hoffnungen berechtigt. Es ist nicht der geringste Vorzug dieser Sonate, dass auch das Andante sich auf der Höhe ächt musikalischer Empfindung hält, ist auch der Anfang derselben nicht so vielversprechend, so wächst der Inhalt weiterhin in kaum erwarteter Weise und nimmt einen schönen Aufschwung.

Der Componist lehnt sich in seiner Art zu empfinden hie und da an Spohr'sche und Schumann'sche Weise an; ein Vorwiegen elegischer Stimmung ergiebt etwas Monotonie, welche für das Ganze durch eine andere Erfindung des Scherzo vielleicht vermieden wäre, das Trio desselben ist dem Charakter des Schlusssatzes innerlich zu nahe stehend; im Finale haben wir bedauert, dass die zweite warm und leidenschaftlich erfundene und gut geführte Melodie sich doch von einem Uebergange nach H-dur, später E-dur nicht freihält, der etwas Opernhaftes an sich hat; die Anklänge an Beethoven's F moll-Sonate sind wohl mehr äusserlich und fallen kaum auf.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Gesangsmusik.

Chöre.

Joh. Heinr. Rolle's Motetten haben zwar vom kirchenmusikalischen Standpunkte keinen hohen Werth, sie sind auch

aus den Kirchen grösserer Hauptstädte längst verschwunden; ihre verhältnissmässig leichte Ausführbarkeit dagegen hat ihnen bei den Schul- und Gymnasialchören kleinerer Orte eine gewisse Beliebtheit verschafft, die die Nachfrage wach zu erhalten scheint; und so ist denn eine Sammlung der Rolle'schen Motetten (20 an der Zahl) neuerdings vom kgl. Musikdirector und Organist Herrn Gust. Rebling in Magdeburg in Partitur und Stimmen (bei Heinrichshofen in Magdeburg) herausgegeben worden, auf welche wir solche Chöre, denen Höheres »zu fern liegt«, aufmerksam machen wollen.

Weiter zurück in die Vorzeit greift ein anderer Magdeburger Künstler, der tüchtige Organist und Orgel-Pädagog A. G. Ritter, indem er als Herausgeber zweier kleinen Hefte, betitelt: »Siona, kürzere geistliche Gesänge (vorzugsweise aus dem 16. und 17. Jahrhundert) für gemischten Chor« (Partitur und Stimmen; Magdeburg, Heinrichshofen) hervortritt. Das erste Heft enthält einen böhmischen Choral »Heilig und zart« (Mel. 1512) mit Tonsatz von Ritter, das zweite einen Choral »Mein' liebe Seel'«, Melodie und Tonsatz von Melchior Frank (1616). Das Unternehmen scheint eine Fortsetzung erhalten zu sollen. Einstweilen sei es der Beachtung der Kirchenchöre empfohlen.

Ausserdem liegt uns für gemischten Chor noch ein weltliches Heft vor: Drei Gesänge von J. Muck Op. 19 (Partitur und Stimmen; Leipzig, Kahnt). Verschiedene Referenten in unserer Zeitung haben sich über Muck übereinstimmend dahin ausgesprochen, dass ihm eine musikalisch-poetische Begabung zuzusprechen, dass aber sein Satz mitunter unrein, mindestens etwas nachlässig sei, indem er namentlich offenbare Octaven hinzuschreiben keinen Anstand nimmt, auch in Fällen, wo keine besondere Absicht vorliegen kann, sondern blos eine offenbare Bequemlichkeit, die sich scheut andere Wege für die Stimmführung aufzusuchen. Dieses Urtheil findet auch auf gegenwärtiges Heft Anwendung, sowohl in seinem Lob, wie in seinem Tadel. Wir kommen wohl noch näher auf diese Gesänge zu sprechen.

Goethe's »Meeresstille und glückliche Fahrt« hat nun auch eine Behandlung für dreistimmigen Chor (Sopran, Mezzo-Sopran und Alt) a capella erfahren, und zwar von H. Kurth, einem uns bisher unbekannten Componisten (ohne Opuszahl, Partitur und Stimmen; Bremen, Cranz). Die Composition ist recht malerisch und wird von Vereinen, wo die Herren der Schöpfung fehlen, oder öfters zahlreich — ausbleiben, gut zu brauchen sein.

Unter einer Anzahl von Männerchören, die uns zur Recension zukam, ist besonders hervorzuheben: »Nacht am Meere«, mit Begleitung des Orchesters von C. J. Brambach (Op. 12, Partitur, Clavierauszug, Stimmen; Leipzig, Kistner). Ein stimmungsvolles, reich instrumentirtes Tonstück, aus einem einzigen Satze (Andante, Es-dur) bestehend und näherer Betrachtung würdig.

Die übrigen Chöre gehören dem gewöhnlichen 4stimmigen Männergesang ohne Begleitung an, und haben Fr. Jos. Schütky, den wohlrenommirten Stuttgarter Bassisten und Opernregisseur, G. Rebling, F. Gustav Jansen, E. S. Engelsberg, C. Zabel und J. Witt (die letzten vier vereinigt in einem — dem fünften — Hefte einer Sammlung »Deutsche Sängerhalle, Auswahl von Original-Compositionen für 4stimmigen Männergesang, gesammelt und herausgegeben von Franz Abt — Breslau, Leuckart) zu Verfassern. Bei der Beschränktheit des Tonumfangs und der daraus resultirenden Monotonie, bei dem Mangel an Originalität in Behandlung des Satzes, machen jene Gesänge, wenn man sie nach einander durchsieht oder spielt, den Eindruck, als hätte man das alles schon tausendmal gehört. Man muss eine ganz besondere Brille aufsetzen, um an den einzelnen, übrigens grösstentheils ganz anständig gesetzten Stücken irgend etwas Besonderes herauszufinden. Vielleicht gelingt es uns, einen unserer Mitarbeiter zu solch kritischer Filigran-Arbeit zu bestimmen. Wir bemerken hier blos noch, dass Schütky's Chöre in Ravensburg bei Dorn, und Rebling's Drei Gesänge (zwei Hefte) bei Heinrichshofen in Magdeburg erschienen sind.

Miscellen.

Das Augustheft der »Preuss. Jahrbücher« bringt einen scharfsinnigen und lehrreichen Aufsatz »Ueber die antike Kunst im Gegensatz zur modernen« von Prof. Friedländer in Königsberg. Der Verfasser bemerkt insbesondere über den Gegensatz der antiken, d. h. altgriechischen zur modernen Musik Folgendes. »Bei weitem grösser als in dem Drama ist der Abstand der antiken und modernen Kunst in der Musik. Hier erscheint die Einfachheit und Sparsamkeit im Gebrauch der künstlerischen Mittel bei den Alten uns vollends als Dürftigkeit. Dieselbe hängt hier freilich auch mit der verhältnissmässig dürftigen Entwicklung der antiken Musik zusammen; denn selbst die Vocalmusik, die allein eine kräftige Entwicklung gehabt hat, blieb der Poesie durchaus untergeordnet, die Melodie hatte kein selbständiges Leben, ihr Werth bestand einzig in der Wahrheit und Angemessenheit des Ausdrucks; sie muss wesentlich recitativisch gewesen sein. Das Tonsystem war beschränkt, die Singstimme bewegte sich am liebsten und besten innerhalb einer einzigen Octave, schon darum konnte der Gesang sich nicht allzuweit von einer gehobenen Declamation entfernen. Ausser dem Gesang der Einzelstimme kannte das Alterthum nur den Chorgesang und in diesem keine Mehrstimmigkeit, sondern nur eine Nuancirung des unisonen Vortrags durch Verschiedenheit der Octaven. Die Instrumentalmusik war eigentlich auf zwei Instrumente beschränkt, die der Harfe verwandte, aber in ihrem Tonumfange sehr hinter dieser zurückstehende Cither und die der Clarinette ähnliche Langflöte. Der Abstand auch von dem Zusammenspiel dieser Instrumente zu der modernen Symphonie ist enorm. Die Aufgaben, die diese mit ihren unendlich reicheren Mitteln löst, konnte sich das Alterthum niemals auch nur stellen, und den Abstand einer Beethoven'schen Symphonie zu den einfachen Klängen der Cither und Flöte hat man passend verglichen dem Abstande von einem der grossen Gemälde Michel Angelo's oder Rafael's, mit ihrer Gestaltenfülle, ihren grossen Licht- und Schattenmassen, ihrem gewaltigen Inhalt und hinreissenden Ausdruck, zu den einfachen und anspruchslosen, wenn auch oft edeln und anmuthigen Figuren griechischer Vasenbilder. Wenn bei den Römern freilich eine Vereinigung verschiedener Instrumente zu einer Art Orchester stattfand, so wurde damit nicht eine Lösung höherer Aufgaben bezweckt, sondern auch hier galt die Verstärkung oder vielmehr Vergröberung der Mittel nur der Erzielung stärkerer, aber auch unreinerer Wirkungen, wie sie dem rohen Geschmack der Römer zusagte.«

Im Verlag von Carl Czermak in Wien erschien: *Panormos, Notata et Cogitata.* Studien aus dem Gebiete der philosophischen, naturwissenschaftlichen und allgemeinen Literatur, herausgegeben von V. B. Unter den Cogitata, welche eigene Gedanken des Herausgebers in aphoristischer Form enthalten, wird auch der Musik mehrfach gedacht.

Nachrichten.

Herr Carl Tausig, Hofpianist des Königs von Preussen, hat in Berlin ein Musikinstitut für Clavierspiel errichtet und am 1. Oct. eröffnet. Der Lehrgang zerfällt in drei Classen, die durch das Studium der Werke folgender Meister bezeichnet werden. I. Classe. Bach I. (Stufe), Händel, Ph. E. Bach, Mozart, Clementi, Field, Hummel, Vollweiler, A. Schmitt, Moscheles, Heller, Grädener, Mendelssohn I. (Stufe), Beethoven I. (Stufe). II. Classe. Bach II., Scarlatti, Klengel, Hiller, Czerny, Kullak, Weber, Litolff, Mendelssohn II., Beethoven II., Chopin I., Schumann I., Schubert. III. Classe. Bach III., Beethoven III., Mendelssohn III., Henselt, Chopin II., Schumann II., Brahms, Rubinstein, Bülow, Raff, Alkan, Liszt.

Das Hoftheater in Meiningen soll geschlossen werden, die Contracte sollen aufgelöst worden sein! Dabei erinnern wir uns eines kurzen Aufsatzes in den Preuss. Jahrbüchern Heft III von dem früheren Hofcapellmeister in Hannover, Herrn Bernhard Scholz, in welchem derselbe aus eigener Erfahrung über das Opernwesen an den kleineren Höfen spricht und den Verfall desselben als in der Sache liegend bezeichnet. Herr Scholz würde nur beklagen (und wir mit ihm), wenn die trefflichen Orchester, welche in vielen Residenzen bestehen, nicht für die Concerte erhalten würden. Es bleibt

freilich fraglich, ob solche Orchester ohne Theater erhalten werden können.

Die Gebrüder Müller werden fortan ihren Aufenthalt in Rostock nehmen, wo Herr Carl Müller zum städtischen Musikdirector erwählt worden ist.

Die Professur der Musik an der Berliner Universität ist jetzt (nach Marx's Tode) dem bekannten Musikgelehrten H. Bellermann verliehen worden.

Das in Moskau neu eröffnete Conservatorium für Musik steht unter der Leitung von Nicolas Rubinstein (Bruder von Anton Rubinstein, der in gleicher Eigenschaft in Petersburg wirkt). Als Lehrer am Institute werden noch genannt: Jos. Wieniawski, Door, Laub und Cossmann.

Die Gürzenich-Concerte in Cöln beginnen am 23. October, die Museumsconcerte in Frankfurt a. M. am 12. October.

Herr Leop. Damrosch in Breslau ist zum Capellmeister am dortigen Stadttheater ernannt worden.

Joachim wird im November eine Kunstreise nach der Schweiz unternehmen.

Mit unglaublich feinem Gehör und musikalischem Gedächtniss soll der bereits erwähnte blinde Negerknabe Tom begabt sein. Prof. Moscheles hat (nach den Signalen) brieflich mitgetheilt, dass dieser Knabe sofort nachspielte, was er ihm vorspielte, darunter Sätze, wo drei Melodien zugleich verarbeitet sind. Wenn da kein Humbug im Spiele ist, so wäre das Talent allerdings »wunderbar«.

Tod den Octav-Griffen auf dem Clavier! In England ist die Erfindung neu gemacht worden, die Octave oder Doppel-Octave eines angeschlagenen Tons mit Hülfe eines Pedals hervorzubringen. Nun wird auf dem Clavier erst ordentliches Geräusch gemacht werden können!

Noch einmal die Beispiele aus Gluck.

In Bezug auf die in den Aphorismen in Nr. 37 mitgetheilten, in Nr. 39 von *B. G.* corrigirten Beispiele aus Gluck schreibt uns Herr A. Hahn Folgendes: »Die Beispiele sind aus dem von A. Conradi und J. C. Grünbaum bearbeiteten Clavier-Auszuge genommen. Ein solcher darf allerdings in philologischen Arbeiten nicht zu Grunde gelegt werden; bei Aphorismen jedoch, wo es sich nur um Belegung eines allgemeinen Satzes durch Beispiele handelt, deren auch andere nicht schwer aufzufinden wären, habe ich von einem Zurückgehen auf die Pariser Partitur, die übrigens auch nicht das letzte Wort mitzusprechen hätte, sondern, wo es darauf ankäme, ebenfalls noch recht kritisch anzuschauen wäre, abgesehen.« — Hr. Hahn schreibt ferner, das Zusammengehen in Octaven von Singstimme und Grundbass sei »so frappant, dass man es nicht gut überhören könne«. Wir gestehen, dass dieses »Frappante« auch uns nicht so ganz einleuchtet, da bei Bassgesängen eine solche Behandlung nicht allzuselten ist; immerhin dürfte Herr Hahn recht behalten, wenn er das plötzliche Auftreten der Octaven gerade an dieser Stelle charakteristisch findet. Wäre im zweiten Beispiel das *B* richtig, und *g* falsch, so würde auch hier Herr Hahn recht haben, den Sprung *fis—B* für das »fremdeste Intervall« zu erklären, es kommt also alles darauf an, ob die Pariser Partitur oder der Grünbaum-Conradi'sche Clavier-Auszug die richtige Lesart enthält. — Dass übrigens Herr *B. G.* nicht die Absicht gehabt hat, Herrn Hahn persönlich anzugreifen, geht aus folgender Notiz hervor, die uns soeben noch zukommt. D. Red.

Die in Nr. 39 (S. 315) mit dem Zeichen *B. G.* gedruckte Berichtigung (»Aphorismen« über Gluck betreffend) ist einem Privatschreiben an die verehrl. Redaction entnommen, welcher es anheimgegeben bleiben sollte, ob sie ihrerseits eine nachträgliche Bemerkung für angemessen erachte. Eine direct von mir unternommene öffentliche Berichtigung würde, wenn sie überhaupt beabsichtigt gewesen wäre, eine etwas andere Form angenommen haben. *B. G.*

Zeitungsschau.

In Wien erscheint seit 1. Oct. unter Redaction von A. v. Czeke ein neues Kunstblatt: »Aesthetische Rundschau«. Die erste uns vorliegende Nummer (einen Bogen stark) enthält ein Programm »Was wir wollen«, dann ein »Vorwort zum historisch-dramatischen Tongemälde Zrinyi« — Tongemälde und Vorwort dazu von Ritter A. von Adelburg —, »Beckmann als Berliner Komiker«, Berichte über Hofopern- und Hofburgtheater, dann eine »Aesthetische Gerichtshalle« und Kunstnotizen. Das neue Blatt scheint sich vorwiegend der Pflege der Oper widmen zu wollen. Uebrigens soll es ein »vermittelndes Organ« werden, bestrebt »die Gegensätze auszugleichen und die extremen Parteikundgebungen auf den goldenen Weg der Mittelstrasse zusammenzuführen«. Mitarbeiter sind nicht genannt. Der Preis ist auf 4 Thlr. jährlich gestellt. — Als eine Taktlosigkeit müssen wir es bezeichnen, dass das Blatt gleich in der ersten Nummer einen Preussen- oder Berlinfeindlichen Ton anschlägt, der um so mehr auffällt, als die Basis desselben die — Berliner Reclame ist; als ob es in Wien, »in unserem gemüthreicheren, ehrlichen Wien«, wie der Redacteur sich ausdrückt, keine Reclame gäbe! — Ueber das Vorwort zum »Zrinyi« liesse sich viel sagen, doch dazu fehlt es heute an Raum.

Briefkasten der Redaction.

= in *St.* Die Berechnung bezieht sich ausschliesslich auf das erste Semester. — *K.* in *G.* Wir bitten um Antwort. — *B.* in *B.* Haben Sie unser Schreiben erhalten und sind nach B. zurückgekehrt? — *S.* in *C.* Ebenso. — *H.* in *E.* Wir haben Ihnen seiner Zeit Referenda zugeschickt, Sie haben aber noch nicht einmal den Empfang gemeldet. — *H.* in *B.* Das Obige wird genügen, da es sich rein um Thatsächliches handelt. — *N.* in *W.* Wie steht es mit dem Versprochenen? — *G.* in *St.* Erhalten und selbstverständlich mit Dank angenommen, nur müssen wir wieder um Geduld bitten.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 17. October 1866. **Nr. 42.** I. Jahrgang.

Joh. Seb. Bach's Trauer-Ode,

bearbeitet von Robert Franz.

(Leipzig, Fr. Kistner. Preis der Partitur 3 Thlr. 20 Ngr., der Orchesterstimmen 4 Thlr., Chorstimmen 1 Thlr., Clavierauszug 2 Thlr. 10 Ngr.)

II.

Bach verwendet zur Trauer-Ode ausser dem Streichquartett, Continuo (die Ziffern fehlen), zwei Flöten und zwei Oboen *d'amore*, noch zwei Violen *da gamba* und zwei *Liutos* (Lauten). Letztere enthalten — mit Ausnahme des Altrecitativs — blos eine Wiederholung der Continuo-Noten, kommen also blos dort in Betracht. Die Violen *da Gamba* dagegen spielen eine wichtige Rolle, indem sie den übrigen Orchesterstimmen vollkommen gleichberechtigt gesetzt sind und einen integrirenden Theil von Bach's Orchester bilden.

Rob. Franz hat dieselben zwei Solo-Violoncells übertragen und ausserdem im ersten Satz und späterhin noch zwei Clarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner hinzugesetzt. Ueber die Solo-Violoncells würde sich schon streiten lassen, denn erstlich kann Bach hier keine Solo-Instrumente gemeint haben, sondern Ripienstimmen, deren Besetzung den übrigen Streichinstrumenten entsprechen muss; zweitens aber ist die Lage für das Violoncell zu hoch, namentlich bewegt sich die erste Viola *da Gamba* entschieden in der Altlage, wo das Violoncell nicht mehr seinen natürlichen Charakter behält. Unserer Ansicht nach wären Violen ihrem Klangcharakter nach vorzuziehen gewesen, selbst wenn dabei die Nothwendigkeit eingetreten wäre, die fehlende Tiefe durch Umbiegung der betreffenden Originalwendungen zu ersetzen. Bach's zwei Violinen und Bratsche wären dann entweder für drei Violinen zu setzen gewesen, oder man musste drei Violen gebrauchen (worunter die zwei für die Violen *da gamba*). Wie Franz die Sache nun einmal gemacht hat, würden wir mindestens den »Solo«-Charakter fallen lassen, oder aber das erste Violoncell der Viola übertragen.*) Für gewiss nehmen wir nur an, dass die beiden Violoncells, wirklich »solo« gespielt, gegen die Masse des Chors und Orchesters weder aufkommen können, noch eine gute Wirkung machen werden. Vielleicht meint Franz auch mit dem Worte »Solo« blos: obligat. — Was nun die zugesetzten Clarinetten (in *A*), Fagotte und Hörner betrifft, so schliessen sich dieselben theils den übrigen Instrumenten an, theils dienen sie zur Unterstützung der Singstimmen, theils treten sie mit einiger Selbständigkeit auf. Offen gesagt, halten wir sie im ersten Chor und auch in manchen späteren Fällen für unnöthig oder entbehrlich, da das Wenige, was sie selbständig aussagen, nichts organisches ist, und die blossen Verdoppelungen uns nicht als genügender Grund für ihre Mitwirkung gelten können. Es bleibt aber eine offene Frage, ob diese Instrumente nicht stellenweise, namentlich in den Ritornells, mit guter Wirkung und selbst in Bach'schem Sinne als selbständiger Chor zur Tragung der wesentlichen Harmoniefolgen verwendet werden konnten. Bach's Instrumente sind auch im ersten Chor der Trauer-Ode von oben bis unten in beständiger Bewegung; so lange uns nicht positive Beweise gebracht werden, dass Bach die Orgel in solchen Fällen nicht zum ruhigen Austönen der wesentlichen Harmonien gebraucht hat, so lange können wir uns auch nicht entschliessen, jeden Versuch nach dieser Richtung für positiv falsch zu halten. Betrachten wir z. B. die ersten Takte, das Ritornell des Orchesters. Die harmonischen Grundverhältnisse sind dort folgende:

u. s. w.

Sollten hierin nicht genügende Anhaltspunkte für eine »getragene Harmonie«, oder doch für *legato* fortschreitende Haltestimmen vorliegen, wie sie auf der Orgel oder von beseelten Blasinstrumental-Stimmen ausgeführt werden können? R. Franz lässt die Holzblasinstrumente zu Anfang

*) Die beiden »Solo«-Violoncells drei- oder noch mehrfach zu besetzen, würde eine Anzahl von Violoncellisten erfordern, die nicht überall aufzutreiben ist.
I.

des ersten und dritten Takts einen Accord von der Dauer eines Viertels anschlagen und ausserdem schweigen; die Hörner heben zuerst die Vorhaltsharmonien und ihre Auflösung hervor und schliessen sich dann im dritten Takt der stehenden Achtelbewegung der Violinen an, dieselbe im vierten Takt wieder aufgebend. Wir erhalten von dieser orchestralen Behandlung nicht den Eindruck des organisch Nothwendigen: die einzeln angeschlagenen Accorde scheinen uns einer Fortsetzung bedürftig oder, wo diese unthunlich ist, unnöthig, während die Hörner die Achtel zuviel hervorheben und vielleicht durch gehaltene Noten ersetzt werden konnten. — Wir bitten hierin nicht den Ausdruck einer kritischen Nergelei sehen zu wollen, sondern eine für die Instrumentations-Lehre und Instrumentations-Kunst, wie nicht minder für die ganze Bach-Angelegenheit nicht unwichtige Frage, deren Beantwortung freilich vielleicht am besten in Noten geschähe.

Wenden wir uns zum folgenden Sopran-Recitativ. Bach lässt daselbst die Bässe durchaus Achtel anschlagen; die Violinen werfen in den ersten beiden Takten sanft-ausdrucksvolle Interjectionen dazwischen, um vom dritten Takt an eine wellenförmige Sechszehntelbewegung zu beginnen und bis an's Ende fortzuführen. Franz lässt die Clarinetten und Fagotte bis zum Eintritt der Sechszehntel sich accordisch und ebenfalls in Achtelbewegung an den Bass anschliessen, worauf sie verstummen und nur im vorletzten Takt nochmals sich vernehmen lassen. Da der Bass die Achtelbewegung fortsetzt, so erscheint das Abbrechen jener nicht ganz consequent. Wir sind auch hier der Ansicht, dass eine aushaltende Behandlung den Instrumenten gemässer, und dass dieselbe selbst bei den Sechszehnteln der Violinen, wenn auch in beschränkterer Weise, fortzuführen gewesen wäre, da sich die Umschreibung der Accorde durch die Sechszehntel mit den einfach gehaltenen Accorden akustisch ganz wohl vertrüge.

Denselben Zusatz von Clarinetten und Fagotten enthält Franz' Bearbeitung auch in der folgenden Sopran-Arie. Abgesehen von einzelnen Intervall-Lagen, namentlich der Fagotte, finden wir hier die Führung dieser Instrumente vortrefflich; die erste Clarinette schliesst sich zumeist an die Singstimme an, während die zweite Clarinette mit der ersten und den Fagotten einen volleren Satz herstellt. Vielleicht konnte die Anwendung dieser Blasinstrumente überhaupt bis zu diesem Stück aufgespart werden, während im ersten entweder ein noch reicheres Orchester angewendet, oder der Bach'sche Satz einfach gelassen worden wäre wie er war.

Mit den im Altrecitativ anstatt der Lauten angewendeten pizzikirenden Violen kann man natürlich nur einverstanden sein. — Ob es wirklich Bach's Absicht gewesen ist, dieses Recitativ mit dem nackten *Fis* des Basses, ohne irgend eine Auflösung der Septimenharmonie, zu schliessen, möchten wir bezweifeln; die Schlusscadenz wird doch wohl auf der Orgel bewerkstelligt worden sein.

In der folgenden Alt-Arie, wo Bach's Partitur neben der Singstimme nur zwei Violen *da gamba* und den Continuo (mit den beiden Lauten) enthält, befinden sich ausser den vierstimmigen Stellen und den dreistimmigen Ritornells einzelne leere Partien, welche auszufüllen waren. Franz benutzt daher für dieses Stück jene sechs Bläser wieder, und die Violen *da gamba* sind auch hier durch die beiden Soloviolоncells ersetzt. Gegen die Anwendung von Solo-Stimmen ist hier natürlich nichts einzuwenden, da es sich um Accompagnement einer Solo-Singstimme handelt. Dagegen scheint uns auch hier für die erste Viola *da gamba* ganz füglich eine Bratsche eintreten zu können, da die hohe Lage des Violoncells auf die Dauer etwas Unnatürliches an sich hat. Für die Clarinetten und Fagotte benutzt Franz theilweise Figuren, die im Satz vorkommen, und die sich daher dem Ganzen organisch einschliessen. Im Vorspiel Takt 3 klingt uns der Franz'sche Zusatz der letzten drei Achtel nicht richtig. Consequent mit dem zweiten Takt und wohlklingend wäre die Figur im vor- und drittletzten Achtel einen Ton tiefer, wogegen dann im vierten Takt eine andere Lage zu benutzen gewesen wäre. — In den Gesangpartien lehnen sich die Clarinetten wieder, wie in der vorigen Arie, an die Singstimme an und bilden dann mit den Fagotten einen vierstimmigen Satz, wogegen nichts Wesentliches zu bemerken sein dürfte. Minder nothwendig erscheinen uns die Hörner, deren selbständige Klangfarbe leicht vordringlich wird.

Den Grund, warum Franz im Tenorrecitativ statt der von Bach angewendeten Oboen *d'amore* Clarinetten gesetzt hat, ist uns nicht ganz klar geworden; die zwei letzten Töne des Stücks, welche für unsere Oboe zu tief sind, scheinen uns nicht so wesentlich, dass desshalb der Vortheil einer Abwechslung in der Klangfarbe aufzugeben war. Da Franz die hier von Bach beiseite gelassenen Violinen zur harmonischen Füllung mitbenutzt, so werden jene zwei fehlenden Töne ja von diesen gebracht und der von ihm angeführte Grund der Veränderung fällt weg.

Im Schlusschor des ersten Theils benutzt Franz das Orchester des ersten Satzes, also mit Zusatz der Clarinetten, Fagotte und Hörner. Da es sich hier um einen fugirten Satz handelt, so war der Anschluss an die bereits gegebenen Stimmen das einfach Gebotene, und hat der Zusatz von Holzbläsern weiter keine besondern Schwierigkeiten gehabt. Die beiden Hörner treten hie und da füllend und verstärkend hinzu, werden auch in der Masse keine besondere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, so dass, wie wir glauben, gegen sie nichts einzuwenden ist.

In der Tenor-Arie, welche den zweiten Theil beginnt, liegt bei Bach das Wesentliche der Begleitung in einer Flöte, einer Oboe und den beiden Violen *da gamba* (letztere hier *unisono*); Violinen und Continuo geben in dem ganzen Stück nur die rhythmisirte Accordfolge. Franz übergiebt (diesmal mit vollem Recht, weil die tieferen Chorden vorherrschen) die Violen *da gamba* den Violoncells und fügt dem Orchester noch ein Fagott und zwei

Hörner hinzu. Wir besorgen, dass die stille Flöte durch die übrige Tonmasse zu Schaden kommen wird, besonders da Franz den ganz untergeordnet (rhythmisch-harmonisch) auftretenden Instrumenten, und auch den Violoncells, ein *mezzo-forte* vorschreibt, das den Orchestermusikern, die sich immer gern hören lassen, als eine Aufmunterung erscheinen wird »Ton zu entwickeln«. In den Violoncells ist überdies die Strichart so angegeben, dass die vier ersten Achtel gestossen werden (für unser Gefühl läge ein *legato* über je zwei Noten näher); da wird es denn etwas schwer halten, der Melodie der Flöte und dem Tenor-Solo zu ihrem Rechte zu verhelfen. Die Theorie von der Bach'schen Melodie und Solo-Singstimme als einer blos »gleichberechtigten« Individualität erscheint uns hier für die künstlerisch schöne Wirkung zur allerbedenklichsten Consequenz gebracht, und wir werden von Neuem auf die Differenz der Ansichten über Bach geführt, wo die Einen seine Eigenheiten in aller Schärfe hervorgehoben wissen wollen, zum Nachtheil des allgemeinen Schönheitsprincips — während die Andern im Gegentheil mildernd eingreifen möchten, damit Bach den Leuten nicht wie ein eigensinniger Patron und ganz ausserhalb aller übrigen Tonkunst Stehender erscheine. Für unsern Geschmack, wir gestehen es auf die Gefahr hin, von den stricten Bachianern als ein Apostat oder »Italiener« bezeichnet zu werden, würden diejenigen Stimmen, die ausserhalb des Tenor-Solo der Flöte und Oboe noch mitwirken, zu dem allerleisesten *pianissimo* verurtheilt werden müssen, und Alles was diese Intention paralysiren könnte, würden wir ohne Gnade und Barmherzigkeit beseitigen.

Nun folgt eine Solo-Basspartie, in welcher Bach dem Bearbeiter ein tüchtig Stück Arbeit hinterlassen hat, wobei noch der schlimme Zufall waltet, dass mit den Originalstimmen auch die den nöthigen Anhalt gebenden Z i f f e r n verloren gegangen sind. Die ganze Partie, bis zum letzten Absatz derselben, enthält in der Originalpartitur blos die Singstimme und den Bass, in diesen beiden Stimmen aber (besonders im »*Arioso*«) eine Fülle von Schönheit und Ausdruck, die es bejammernswerth erscheinen lassen würde, wenn sich nicht eine befriedigende Lösung dieser Räthsel fände. Betrachten wir das, was Franz hier geleistet hat, im Ganzen, so fühlen wir uns glücklicherweise sehr befriedigt. Nicht nur sind die Harmoniefolgen schön und logisch entwickelt und ist eine reiche polyphone Arbeit geliefert, auch im Klangcolorit erscheint uns das Arioso, welches hier hauptsächlich in Betracht kommt, besonders glücklich behandelt. Franz stellt nämlich hier zwei Chöre einander gegenüber: den des Streichquartetts, und den der Bläser; beide greifen abwechselnd in den Gesang ein, indem der eine Chor sich mehr an den Sänger anschliesst, der andere dessen Pausen ausfüllt und bei den Cadenzen in voller Vierstimmigkeit deren Wirkung verstärkt. Wir glauben kaum, dass eine bessere Disposition im Sinne Bach's getroffen werden konnte. Dagegen würden wir uns nicht getrauen, die Verantwortung und Rechtfertigung der Stimmführung in allen Einzelheiten zu übernehmen; es scheint uns Manches nicht Bachisch, wie z. B. das oft nur halbe Anschliessen an gegebene Stimmen, wo die dazu gesetzte Stimme theilweise mitgeht, theilweise abweicht; dann gewisse moderne Melodie-Sprünge u. dergl., worauf wir hier nicht allzu nahe eingehen können.

Auf den Schlusschor findet manches von dem Anwendung, was wir bei Gelegenheit des Anfangschores, anderes von dem, was wir beim Schlusschor des ersten Theils bemerkt haben. Die lyrische Geschlossenheit des Satzes, wobei es weniger auf grossartige harmonische Entfaltung ankommt, als auf rhythmisch melodisches Wesen, erleichtert die instrumentale Bearbeitung. Eine Ergänzung irgend einer Art — wie etwa im ersten Satz die Befriedigung des Bedürfnisses gehaltener Harmonik — fällt hier von selbst als unnöthig weg, und für die zugesetzten Clarinetten, Fagotte und Hörner bedurfte es nur des einfachen Anschlusses an die bereits geschriebenen Stimmen. Ob durch die Art, wie Franz diese Instrumente nur s t e l l e n w e i s e als geschlossene Phalanx eintreten lässt, nicht eine Ungleichheit in's Ganze kommt, die mehr auffallend als organisch wirken dürfte, wollen wir nicht näher untersuchen, vielmehr blos darauf hinweisen, dass es in der That noch weit leichter scheint, Bach dort zu ergänzen, wo er *tabula rasa* gelassen hat, als dort etwas hinzuzufügen, wo offenbare und unleidliche Lücken nicht vorhanden sind.

Im Ganzen wird man R. Franz immer zu dem lebhaftesten Dank für diese Arbeit verpflichtet bleiben. Der Dirigent, welcher die Trauer-Ode aufzuführen Lust hat, braucht jetzt nur die Stimmen auflegen zu lassen, und die Sache geht — mag auch im Einzelnen manches anders gewünscht werden. Die Originalpartitur dagegen war in dieser Weise nicht zu verwenden, hauptsächlich wegen der Violen *da gamba*, und wegen der mehrfach vorkommenden lückenhaften Stellen. Somit rathen wir die Benutzung der Franz'schen Partitur und Stimmen im Allgemeinen dringend an, werden es aber andererseits keinem Musikdirector verübeln, wenn er im Einzelnen wieder von Franz sich freier macht, namentlich in Bezug auf die Violoncells, auf die Oboen des Tenor-Recitativs, auf die vermehrte Instrumentirung und Behandlung der Tenor-Arie, und vielleicht auch auf die Vertheilung der dynamischen Mittel. Die gedruckten Stimmen werden zu Abänderungen immerhin zu verwenden sein und einige neu zu schreibende Stimmen keinen Musikdirector an der Aufführung eines Werkes hindern, wenn ihm die Chor- und Orchesterstimmen im Ganzen durch den Druck zu billigem Preise hergestellt sind.

Der Text, den Franz benutzt hat, ist der Rust'sche, und eine andere Wahl war zur Zeit, als das Werk von Kistner gestochen wurde, auch kaum zu treffen. Ob Franz vielleicht, wenn die von uns veröffentlichte Umdichtung damals bereits erschienen gewesen wäre, nicht lieber diese

gewählt haben würde, können wir nicht wissen. Der Rust'sche Text hat allerdings den Vortheil, dass eine »Königin von Sachsen« darin nicht vorkommt, was für Manche, die an Personalien gern Anstoss nehmen, ja immerhin angenehm sein mag. Wer für unsern Hüffer'schen Text eingenommen sein sollte, würde nun freilich genöthigt sein, die Singstimmen schreiben zu lassen.

Der Clavierauszug ist im Ganzen in jener trefflichen, die neuere polyphone Spielart in Anspruch nehmenden, daher vollen Manier gearbeitet, welche man den Franz'schen Clavierauszügen überhaupt nachzurühmen hat. Er eignet sich besonders, das prachtvolle Werk Bach's in weiteren Kreisen bekannt zu machen, indem er die wesentlichen Züge überwiegend getreu enthält, und alles Lückenhafte der Originalpartitur auch hier beseitigt erscheinen lässt. Nach dieser vollen Anerkennung in Bezug auf das Ganze wird uns auch die Anführung einiger Einzelheiten gestattet sein, wo entweder etwas Fragliches für uns zurückblieb, oder wo wir direct anderer Meinung sind.

Dass Franz den Sechszehnfusston für die Bässe, namentlich auch in den Chören vermeidet, wo seine Anwendung zur Erzielung kräftigen Klanges uns unerlässlich scheint, dürfte wohl weniger absichtlich sein, als vielmehr die Folge des sonst so vollständigen Satzes. Es hat auch etwas Langweiliges und Pedantisches an sich, die Octaven durch längere Zeit hinzuschreiben. Dagegen wird R. Franz nichts dagegen einzuwenden haben, wenn beim praktischen Gebrauch des Clavierauszugs zum Einstudiren der Chöre und bei einer Aufführung am Clavier der Spieler diesen Sechszehnfusston benutzt, selbst mit Weglassung etwaiger, durch den Chor ohnehin voll vertretener Mittelstimmen. — Die fortgesetzten Achtel der Violinen vom dritten Takt des ersten Chors an und in den Parallelstellen vermissen wir ungern; sie sind trotz der Vielstimmigkeit des Satzes ganz gut anzubringen; ohne sie erhält der Satz etwas Stockendes. — Seite 22 im zweiten Absatz des Solos der Sopran-Arie hat sich ein Fehler oder eine Abweichung gegen Franz' Partitur eingeschlichen; wir meinen den vorzeitigen Eintritt der Edur-Harmonie im zweiten Takt. — Seite 23 scheint uns im ersten Takt das *c* des Tenor (in der Begleitung) durchaus einer Auflösung nach *h* zu bedürfen, da sonst die Cdur-Harmonie, statt des Emoll-Accords resultirt. Im zweiten Takt ebendaselbst tritt im dritten Viertel in der Oberstimme plötzlich eine Verstärkung der Melodie ein; da dies aber gerade auf einer Dissonanz geschieht, so klingt der Eintritt übel; zum mindesten hätte das *e* ein Achtel früher, also den Vorhalt vorbereitend, eintreten müssen. — In der Alt-Arie S. 28, letzter Takt, legt Franz die eine Viola *da Gamba* eine Octave höher, wobei aber die Dissonanz wieder unvorbereitet eintritt. Die Versetzung scheint uns nicht nöthig; wurde sie aber gebraucht, so musste für Vorbereitung der Dissonanz gesorgt werden. — Am Anfang des zweiten Chors notiren wir blos einen Druckfehler: die letzte Note des vierten Takts im Bass muss *gis* statt *g* heissen. — Die Stimmführung des Clavierauszugs Seite 41 Takt 4 und 5 könnte leicht Bach in die Schuhe geschoben werden, wenn man nicht die Partitur zur Vergleichung hat; der Sopran hätte wohl noch einen Takt länger in die Begleitung aufgenommen werden können. — Die Mehrzahl dieser Kleinigkeiten ist bei späteren Abzügen leicht zu beseitigen. Wir mussten sie hier anführen, weil ein Clavierauszug von R. Franz den Anspruch erhebt (und auch erheben darf) an Stelle der Partitur zur Kenntnissnahme und zum Studium eines Bach'schen Werkes zu dienen.

Recensionen.
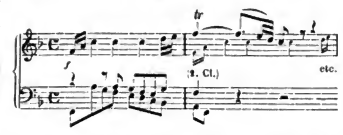
Wilh. Friedemann Bach, Sonate für zwei Claviere. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1⅓ Thlr.

C. Ph. E. Bach, Sonaten für Clavier und Violine. Nr. 1 H-moll. Nr. 2 C-moll. Derselbe Verlag. à 1⅙ Thlr.

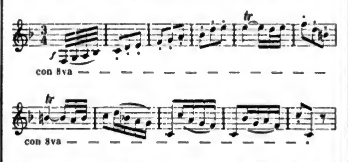
H. D. Wenn die Veröffentlichung älterer, bisher nicht bekannt gewesener Werke theils das allgemeine musikalisch-ästhetische, theils und oft vorzugsweise das historische Interesse zu befriedigen geeignet ist: so trifft beides in wunderbarer Weise bei den Werken der Nachkommen des alten Sebastian Bach zusammen; Erzeugnisse gediegener Meisterschaft und ächten sprudelnden Talents, bilden sie daneben ein Glied in der historischen Entwicklung, wie vielleicht in wichtigerem Maasse kein zweites zu finden ist. Denn wenn wir in Sebastian Bach den Gipfelpunkt der früheren Epoche deutscher Instrumentalmusik erblicken, welche vornehmlich die vollendetste Ausbildung der Polyphonie in strengster Form zum Ziel hatte, in Mozart und Beethoven aber die Herrschaft der Melodie und die durch die Homophonie bedingte freiere Weise individuellen Ausdrucks erreicht sehen, so hat es sich wunderbar so getroffen, dass die Vermittlung dieser beiden, aufs schärfste von einander geschiedenen Epochen gerade den Nachkommen des Vertreters der ersteren, den Söhnen Bach's zugefallen ist. Ohne Ausnahme mit einem Talente begabt, welches namentlich bei Friedemann von dem des Vaters nicht allzuweit abstand (? d. R.), hatten sie zugleich die solide Technik, die Herrschaft über die Mittel ihrer Kunst aus der strengen Schule desselben als sicheres Erbtheil mitbekommen; mit diesem nun schalten sie in durchaus individueller Weise. Ueberall sehen wir sie bestrebt, der Fesseln, die ihnen der alte strenge Stil auferlegt, und die zur Aussprache dessen, was die neue Zeit brachte, die Möglichkeit nicht boten, sich zu entschlagen, der freien Melodie in weiterer Form Spielraum zu schaffen und die Kunstformen, in deren Rahmen sich das eigene Gefühl ungehinderter und voller aussprechen konnte, wie in den alten Fugen und Präludien, weiter auszubilden; Friedemann in einer Weise, die von dem Verständniss seiner Zeitgenossen sich mehr entfernte, uns aber, wenn sie auch mitunter ihre absonderlichen Wege geht, durch Innigkeit, Genialität, man möchte sagen Verwandtschaft mit moder-

ner Art häufig ganz besonders anmuthet; Philipp Emanuel in einer mehr verständlichen, aber überall feinen, geistig angehauchten, oft ebenfalls innig empfundenen, daneben auch für die Ausführung äusserst dankbaren Weise. Er ist es bekanntlich, der die noch ziemlich unentwickelte Form der Sonate, nach den Vorgängen von Kuhnau und Scarlatti, durch zahlreiche Compositionen in dieser Gattung zu einer gewissen Festigkeit brachte, und ihr in den drei einander folgenden Sätzen, deren erster die ausgebildete Sonatenform zeigt, die Gestalt gegeben hat, welche wesentlich auch noch die Haydn'sche, wenigstens seiner früheren Zeit, ist.

Von Werken Friedemann Bach's sind zu seinen Lebzeiten wenige erschienen, da sie im Publicum keinen Anklang fanden; wir erinnern namentlich an die 12 Polonaisen für Clavier, welche in aller Händen sein mussten. Schon in älteren Verzeichnissen seiner ungedruckten Werke fanden sich zwei Sonaten für zwei concertirende Claviere in F-dur und D-dur. Die in F-dur (denn vermuthlich ist es dieselbe), deren Originalmanuscript sich auf der Berliner Bibliothek befindet (wofern es die in Ledebur's Verzeichniss angeführte ist), wird uns hier in schöner Ausstattung zum ersten Male gedruckt dargeboten. Dieselbe besteht aus drei Sätzen. Der erste (*Allegro moderato* F-dur 4/4) zeigt völlig die Sonatenform jener Zeit, noch kürzer und weniger mannigfaltig, wie z. B. bei Mozart, aber über die Strenge und Monotonie seiner Vorgänger entschieden hinausstrebend. Schon die Gegenüberstellung der beiden Instrumente ist, wie man erwarten kann, eine fortdauernde Quelle grosser Mannigfaltigkeit der Tonwirkungen und der Verarbeitung, durch Imitation, Wechsel in längeren Perioden, Verzierungen, harmonische Füllung u. dgl. Gleich das erste Thema:
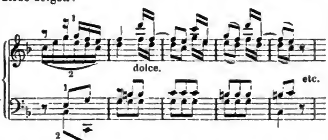


erscheint schon im zweiten Takte im zweiten Clavier, und so wechseln die beiden Instrumente in kurzen Perioden in hübschem Spiele, worin neben dem wiederholten Auftreten der syncopirten Figur auch die Bewegung allmälig lebhafter wird, bis schon nach 10 Takten die Dominantentonart festgehalten und darin, zwar nicht in strengem Gegensatze, aber doch deutlich erkennbar, ein zweites Thema einsetzt, welches freilich dann vom zweiten Clavier in der Haupttonart wiederholt wird. Aber die folgenden Modulationen führen bald nach C-dur zurück, worin mit einer spielenden Figur, die anfangs wie fragend und versuchend, dann lebhaft und voll den Schluss vorbereitet, geschlossen wird. Ganz in alter Weise fängt der zweite Theil mit dem Hauptthema in der Dominantentonart an, modulirt aus derselben nach A-moll, worin nach verschiedenen, wechselnd auftretenden Figuren das zweite Thema erklingt, welches dann (entsprechend wie oben) in D-moll wiederholt wird. Die daran sich schliessenden Motive und Gänge (bei denen überall die parallele Folge der beiden Instrumente zu bemerken ist) führen zuletzt nach G-moll, worin uns ein neues syncopirtes Motiv entgegentritt, das in seinem Verfolge, in Verbindung mit kurzen 32stel-Figuren, etwas Unruhiges hat; in ruhigerer Bewegung setzt ein Thema in A-moll ein, aus dem sich allmälig F-dur wieder entwickelt; ein Motiv dieses Themas wird hübsch zur Fortentwicklung benutzt; das Hauptthema kommt aber nicht wieder, so wenig wie das zweite, und es zeigt sich auch darin eine grössere Kürze, und wir möchten sagen, Freiheit dieser älteren Sonatenform, dass, weil diese Themen überhaupt einmal im zweiten Theile, wiewohl in andern Tonarten, dagewesen waren, sie nun nicht mehr wiederzukehren brauchen; es folgen jetzt nur noch die Uebergangspartien in gleicher Weise wie im ersten Theil, welche den Schluss herbeiführen. Bei der kurzen Form hat jene Freiheit nichts Störendes; und da die Behandlung der Motive überall durchaus klar und durchsichtig ist, so wird der Satz trotzdem den Eindruck der Uebersichtlichkeit und Einfachheit machen, neben welchem sich die mannigfaltig auftretenden Motive und die feinen Züge des Ausdrucks nur um so vortheilhafter ausnehmen. — Das folgende *Andante* (D-moll 3/4) hat eher, man darf sagen, einen etwas steifen, altväterischen Charakter, ohne dass jedoch die Anlage und Arbeit im Einzelnen geringeres Interesse einflösste als der erste Satz. Es beginnt mit einem einfachen, nach einander in den beiden Instrumenten streng kanonisch auftretenden Thema und hält den imitirenden Charakter noch lange fest, bis gegen den Schluss der Theile (von den beiden Theilen schliesst der erste in *F*) das homophone Element mehr hervortritt, und zu der damit verbundenen Beruhigung der Grundstimmung auch die übrigen Elemente, Rhythmus, veränderte Bewegung etc. in fein überlegter Weise mitwirken. — Ein frisches und kräftiges, durch Mannigfaltigkeit und vortreffliche Arbeit gleich ausgezeichnetes Stück ist der letzte Satz (*Presto* F-dur 3/8). Ein kräftiges *unisono* aller Stimmen:



reisst uns sofort in eine lebendige Bewegung hinein; in dem sich anschliessenden, leise auftretenden Thema bleibt die Hauptfigur jenes ersten herrschend, und in die späte-

ren Verarbeitungen wird namentlich durch den 32stel-Auftakt Leben und Bewegung gebracht. Es würde zu weit führen, auch diesen Satz bis in's Einzelne zergliedern und besprechen zu wollen; von der Mannigfaltigkeit in den Rhythmen, in dem Wechsel von Imitation und Homophonie, im Ausdruck, muss sich jeder selbst überzeugen; wie eigenthümlich namentlich der letztere mitunter unseren modernen Wendungen nahe kommt, mögen Stellen wie diese zeigen:



Wie schön der Componist auch durch Contraste zu wirken weiss und vor Monotonie sich hütet, mag der Eintritt der Sechszehntelbewegung S. 14 zeigen, worin in ächt claviermässiger Weise auch ein neues Motiv eingehüllt erscheint. Kurz in jeder Hinsicht, Erfindung, Kenntniss der Wirkung des Instruments, Verarbeitung, Ausdruck, ist dieser Satz ausgezeichnet und erweckt in uns die grösste Bewunderung für den leider so wenig gekannten Meister. Da die ganze Sonate nicht schwer ausführbar ist, so hoffen wir, dass sie für jetzt bis auf weitere Publication in ausgedehnten Kreisen die Erinnerung an denselben wachrufen möge.

(Schluss folgt.)

Schiller-Musik.

S. Prof. Brandstädter in Danzig hat einer ursprünglich zum Jubeljahre des Dichters (1859) geschriebenen Abhandlung »Ueber Schiller's Lyrik im Verhältniss zu ihrer musikalischen Behandlung« (Berlin, F. Dümmler 1863) ein chronologisch geordnetes Verzeichniss von »500 Compositionen zu Schiller's Dramen und Gedichten« beigegeben. Mit Uebergehung des weniger Wesentlichen, zumal der zahlreichen jetzt grösstentheils verschollenen Compositionen aus den Jahren 1780 bis 1820, und weiter von den Goethe-Schiller'schen Leibcomponisten Reichardt und Zelter, die, oft recht simpel und leierig, fast Alles tapfer durchcomponirten, einmal ganz abzusehen, mag die folgende unserer Seits nach den Dichtgattungen geordnete kurze Uebersicht den Verehrern des Dichters von einigem Interesse sein.

»Hectors Abschied« componirten u. A.: Fr. Schubert (für Sopran und hohen Bariton) und F. Paër (*L'Addio di Ettore*). Aus Wallenstein componirte Fr. Schubert »Thekla, eine Geisterstimme« (instrumentirt von F. Lachner); aus Macbeth W. Taubert das Morgenlied des Pförtners (»Verschwunden ist die finstre Nacht«) für 4stimmigen gemischten Chor mit Orchester; aus der Jungfrau von Orleans A. Romberg den Krönungsmonolog (»Die Waffen ruhn«). Auf den Tell setzte Rossini die bekannte grossartige Oper mit der glänzend instrumentirten schwungvollen Ouvertüre. »Für die drei Einleitungsgesänge (das mystische Fischerknaben-, das einfach schwermüthige Hirten-, das frische Alpenjägerlied) verlangt Schiller Variationen des vorher erklungenen Kuhreigens; dafür stattet sie Liszt mit entsetzlich gehäuften Kunstmitteln des Vortrags aus, besonders im ersten, wo er durch die verschiedensten Tonarten modulirt, um endlich sehr mühsam das Kind musikalisch umzubringen.« Walther's Liedchen (»Mit dem Pfeil«) in B. A. Weber's Composition ist allbekannt. Den Grabgesang (»Rasch tritt der Tod«) griff u. A. Beethoven auf. Aus Tell's Monolog in der hohlen Gasse machte O. Nicolai eine grosse Concertscene für Bass; zum Schlusse der Rütli-Scene hatte Mendelssohn eine »Symphonie in Gedanken componirt« (Reisebriefe S. 245). Als Parergon schliesst sich dem Tell an »Der Alpenjäger« (»Willst du nicht —?«), u. A. componirt von Fr. Schubert.

Auf die Schiller'schen Dramen gründen sich die Opern: »*I Masnadieri*« von Verdi und »*I Briganti*« von Mercadante, »*Luisa Miller*« (und dazu demnächst »*Don Carlos*«) von Verdi, »*Maria Stuarda*« von Donizetti. Ouvertüren schrieben u. A. zu Don Carlos: F. Ries und H. Deppe, zu Maria Stuart: Rob. Schumann und G. Vierling, zu Turandot: C. M. v. Weber und Fr. Lachner (Opern darnach J. v. Hoven und Reissiger), zu Demetrius V. Lachner.

Was die Balladen und andern Gedichte angeht, so war vor Allen, nächst dem älteren Zumsteeg, Franz Schubert der eigentliche Schiller-Sänger, der aus diesen Geistestiefen wahre Perlen des Gesangs schöpfte. Wir nennen nur die »Gruppe aus dem Tartarus«, »Des Mädchens Klage«, »An Emma«, »Nacht und Träume«, »Der Jüngling am Bache«, den Schluss »Schöne Welt« aus den »Göttern Griechenlands« etc. Eine Oper nach der »Bürgschaft«, wie sie später Lindpaintner geschrieben, hatte Schubert in Angriff genommen und bereits in 15 Musikstücken vollendet. Beethoven sollte eine desgleichen schreiben, doch verlangte er, dass Weigl den zweiten Act, das Hochzeitsfest, componire, weil ihm selber »solche selige Heiterkeit nicht zusage«. Den »Taucher« versuchten, trotz der breiten Schilderungen, u. A. Zelter und Schubert, den »Handschuh« R. Schumann, den »Ritter Toggenburg« Bernh. Klein, dessen ruhig klare Weise für so etwas passte. Und gar als Symphonie wurde letzteres Gedicht von einem jungen Zukunftsmusiker, W. Weissheimer, wiedergegeben. An den »Gang nach dem Eisenhammer« machten sich C. Löwe, H. Krebs etc., und Conr. Kreutzer nahm sich ihn, gleich dem »Taucher«, zur Oper vor. Den »Grafen von Habsburg« behandelten A. Romberg und, mit manchen Malereien, C. Löwe; die »Kindesmörderin«, pathetisch und ergreifend, A. Romberg. Vielbekannt waren auch von Letzterem die »Sehnsucht«, »Die Macht des Gesanges« (diese neu componirt von Brambach), »Das Lied von der Glocke« (neu componirt von Lindpaintner und Nicolai). Vortreffliche neuere Compositionen sind die hochgeschwungene Schluss-Paränese der »Künstler« (»Der Menschheit Würde ..«) von Mendelssohn und die »Dithyrambe« von Jul. Rietz. Wir nennen noch kurz: »Geheimniss« und »Resignation« von Beethoven«, die »Würde der Frauen« und »Die Worte des Glaubens« von Conr. Kreutzer, »Die Gunst des Augenblicks« (»Und so finden wir ..«) von Silcher und Markull etc.

Als eine Art Curiosa wären nebenbei die instrumentalen Illustrationen Schiller'scher Gedichte zu erwähnen: Mangold's Symphonie-Cantate »Elysium«, Liszt's unglückliche symphonische Dichtung »Die Ideale« — »Die Ideale sind zerronnen« — und Moscheles' leicht spielende Clavierstücke nach Motiven der Gedichte »Sehnsucht«, »Der Tanz«, »Die Erwartung«.

Manche von Schiller's lyrischen Dichtungen sind gar nicht, manche ein- bis sechsmal, andere noch öfter in Musik gebracht. Auf die Erwartung, das Geheimniss, den Taucher, die Bürgschaft, das Reiterlied kommen 8, An den Frühling, die Worte des Glaubens, die Glocke, das Fischerlied 9, Hector's Abschied, das Mädchen aus der Fremde, Thekla eine Geisterstimme 10, die Dithyrambe, die Würde der Frauen 11, der

Jüngling am Bache 18, des Mädchens Klage 23, An Emma 27, die Sehnsucht 29, das Lied an die Freude 41 Compositionen. So sollte der unsterbliche Dichter, wie er sie besungen, die »Huldigung der Künste« auch von Seiten der Musik in reichstem Maasse empfangen. Nichts in der That spricht lauter für die immense Popularität des Dichters, als dass unsere Tonsetzer sich um die Wette beeiferten, den idealen Empfindungen, die in Schiller's Seele lebten, tönenden Ausdruck zu verleihen. Lässt sich doch bei näherem Einsehen nicht leugnen, dass die meisten seiner Gedichte sich durch ihren theils philosophisch-reflectirten, theils didaktisch-beschreibenden Inhalt der Verbindung mit Musik wenn nicht ganz entziehen, so doch wenig günstig erweisen, ja vielfach mehr lehrhaft, als rein und unmittelbar zur Empfindung reden. Eigentliche Lieder zum Singen, Lieder von Liebe, Freundschaft, geselliger Freude sind bei ihm in verschwindender Minderzahl, und ein leichter volksmässiger Ton mag kaum irgend anklingen.

Wie tief aber Schiller selbst, bei mangelnder Kenntniss ihrer Mittel, den wunderbaren Reiz der Musik empfunden, das pries er in der »Macht des Gesanges«, im »Grafen von Habsburg«, wo er besonders die Unergründlichkeit, die Zauberkraft ihrer Wirkungen hervorhebt. Und an so vielen andern Stellen seiner Dramen und Gedichte schildert er in beredten Worten, in Gleichnissen und Metaphern, wie erhaben und erhebend, erheiternd und beruhigend die Kunst der Töne das Menschenherz bezwingt und »auf schwanker Leiter der Gefühle zwischen Ernst und Spiele wiegt«. In abgezogener Betrachtung wollte er freilich finden, dass »auch die geistreichste Musik durch ihre Materie noch immer in einer grösseren Affinität zu den Sinnen steht, als die wahre ästhetische Freiheit bildet«.

Schiller's musikalischer Geschmack neigte sich — der nur sinnlich wirkenden Musik und speciell der italienischen Oper von Herzen abhold — mit Entschiedenheit dem einfach Edlen und Grossartigen zu. So versichert er von Gluck's »Iphigenie auf Tauris«, dass sie ihn selbst in der Probe, unter den Zerstreuungen der Sänger und Sängerinnen, zu Thränen gerührt habe. »Noch nie hat mich«, schreibt er an Körner, »eine Musik so rein und so schön bewegt als diese; es ist eine Welt der Harmonie, die gerade zur Seele dringt und sie in süsser hoher Wehmuth auflöst.« Seine ganze Geistesrichtung führte ihn dahin, die Musik in innigster Verbindung zur Poesie und dem Gedanken zu fassen, und gewiss würde er, wenn er ihn gekannt, in Beethoven den idealsten Musiker, seinen hohen Geistesbruder erkannt haben. Walteten doch in diesem Einzigen — der noch seine letzte Symphonie mit Schiller's Hymne an die Freude krönte — zugleich Pathos und Ethos, die »Seele Polyhymnia's« und der Geist des Dichters.

Miscellen.

In einem Artikel »Waffenruhe am Clavier« II (in der N. Fr. Presse vom 1. Septbr. d. J.) von Ed. Hanslick parallelisirt derselbe den Abbé Liszt mit dem Abbé Vogler. Am Schluss sagt er:

In dieser seltsamen Stellung und Thätigkeit hat Abbé Liszt in der Musikgeschichte einen Vorgänger von frappanter Aehnlichkeit: den berühmten Abbé Vogler. Es nimmt uns Wunder, diese Doppelgängerschaft noch nirgends hervorgehoben zu finden. Abbé Vogler (geboren 1749, † 1814) war ein Mann von unbestreitbarer Genialität und glänzender Vielseitigkeit; eine Erscheinung, mit der verglichen zu werden Liszt sicher nicht zur Unehre gereicht. Berühmt als Schriftsteller und Componist, als Clavier- und Orgelvirtuose, spielte Vogler durch sein geistreiches, originelles Wesen eine glänzende Rolle in der Gesellschaft und übte auf seine Schüler und Verehrer eine Art Zauber. In der schildernden, poetisirenden Tendenz seiner Musik deutet er gewissermaassen auf die Zukunftsmusik; er spielte auf der Orgel den »Tod Herzog Leopold's in den Fluthen«, die »Belagerung von Jericho« u. dergl. Seinen Verehrern war Vogler geradezu ein Wundermann, seinen Gegnern ein geistreicher Charlatan. Vogler's Erfolge in Wien in den Jahren 1803 und 1804 repräsentirten für jene Zeit ungefähr den Liszt-Enthusiasmus unserer Tage. Da dirigirte er heute ein Oratorium im Wiedener Theater, gab morgen ein Orgelconcert und celebrirte am dritten Tage mit grösstem Pomp ein Hochamt in der St. Peterskirche, während eine Messe seiner Composition vom Chor herabbrauste. Der eitle Abbé war stets mit einem breitschössigen schwarzen Frack, schwarzatlassenen Beinkleidern, rothen Strümpfen und Schuhen mit gelben Schnallen angethan. Das Grosskreuz des Ludwig-Ordens trug er links auf der Brust und rechts blaten das schwarzseidene Abbémäntelchen. Ein gewisses Maass von Charlatanerie konnte Abbé Vogler in keinem seiner Fächer entbehren, namentlich wusste er seinen künstlerischen Nimbus trefflich durch den geistlichen zu erhöhen. — Forkel's Almanach erzählt, wie Vogler, »wenn er bei Jemandem spielt, zuvor sein Betbuch hinschickt, und nachdem er eine Weile dagewesen ist, plötzlich aufsteht, in ein anderes Zimmer geht, wo er keine Seele neben sich leidet, und da aus seinem Buche betet«. — Zu solch eitlem Comödienspiel wird Liszt — unseres Erachtens der aufrichtigere und bedeutendere Künstler — ganz gewiss nie herabsinken. Aber die äussere Aehnlichkeit und die innere Verwandtschaft zwischen diesen zwei merveilleusen Naturen ist unverkennbar, und so leisten uns beide Abbés gleicherweise den Dienst, einer den anderen zu erklären.

Nachrichten.

L. Damrosch in Breslau hat als Theatercapellmeister mit einer Aufführung des »Don Juan« debutirt, welche gegen die früheren bedeutend abwich. Nicht allein sind die Recitative an die Stelle des gesprochenen Dialogs getreten, auch in vielen andern Punkten wurden die Resultate neuerer Untersuchungen über die Originalabsichten der Verfasser berücksichtigt. So wurde z. B. die Mitwirkung des Chors überall dort beseitigt, wo sie herkömmlich aber nicht partiturgemäss ist, namentlich also im ersten Finale. Uebrigens wurde die Oper in 4 statt 2 Acten gegeben.

C. Gollmick in Frankfurt, aus dessen Auto-Biographie wir kürzlich Einiges mitgetheilt haben, ist daselbst am 3. October gestorben.

Die Berliner Singacademie gab am 6. October zu patriotisch wohlthätigen Zwecken ihr erstes Concert dieser Saison und brachte in demselben nebst Theilen aus dem Judas Maccabäus« und dem Halleluja aus dem Messias auch Händel's Utrechter Tedeum zur Aufführung, wie es scheint in Berlin zum ersten Male.

Der Violinist L. Auer hat Düsseldorf verlassen und eine Stelle als Concertmeister in Hamburg angenommen.

Einem Wiener Blatte nach soll R. Wagner, der jetzt buchstäblich auf seinem »Schwan« geht (einem Stock, im Werth von mehreren Tausend Gulden, den er vom König in Bayern erhielt, und dessen Knopf einen Schwan vorstellt), für die Aufführung des Rienzi in Wien ein Honorar von 5000 Frcs. verlangt haben; das dortige Hoftheater soll aber nicht darauf eingehen wollen. Also kommen die Wiener am Ende um das Glück zwei Werke zu hören: »Die heilige Elisabeth« von Liszt, weil Liszt viel Ruhm, und den Rienzi, weil Wagner — viel Geld braucht.

Palestrina soll in Rom ein Denkmal erhalten.

In Wien starb am 3. October der k. k. Armeecapellmeister Andreas Leonhardt.

Leipzig. Am 13. October veranstaltete die Künstlergesellschaft Andante-Allegro eine Feier des 74jährigen Geburtstags unseres Dr. M. Hauptmann, wobei ausschliesslich Compositionen dieses Meisters zu Gehör gebracht wurden und u. a. der Secretär der Gesellschaft, Herr Dr. Oscar Paul, in längerer Rede die Verdienste des Gefeierten hervorhob.

— In dieser Woche soll im Stadttheater Abert's »Astorga« zum ersten Mal gegeben werden.

Zeitungsschau.

In Leipzig ist in diesen Tagen die Probenummer eines von Neujahr an erscheinen sollenden Kunstblattes ausgegeben worden, das sich betitelt: Neue Allgemeine Zeitschrift für Theater und Musik. Als Redacteur ist Herr Yourij von Arnold genannt, als Verleger Herr Paul Rhode. Als musikalischer Hauptmitarbeiter scheint sich der Redaction Herr Dr. O. Paul zugesellt zu haben, welcher einen Artikel über den $\frac{5}{4}$Takt beigesteuert hat. Von andern musikalischen Mitarbeitern sind genannt die Herren: Blassmann, Dräseke, Gottschalg, Köhler, Weitzmann u. A. — Umfang jeder Nummer 1—1½ Doppelbogen, Preis 4 Thlr. jährlich.

ANZEIGER.

[172] Verlag von **Heinrich Karmrodt** in Halle.

Soeben erschien:

MAGNIFICAT

für vier Singstimmen

(Sopran, Alt, Tenor und Bass)

von

FRANCESCO DURANTE.

In erweiterter Instrumentation

und mit

Clavierauszug

versehen

von

Robert Franz.

Partitur mit Clavierauszug 1 Thlr. 15 Sgr. netto. — Singstimmen 10 Sgr. netto. — Orchesterstimmen 1 Thlr. 5 Sgr. netto.

Die Anerkennung, welche sich das neuerdings in meinem Verlage erschienene »*Stabat mater* von Astorga« in der Bearbeitung von Robert Franz zu erfreuen hatte, veranlasst mich zur Herausgabe des berühmten **Magnificat** von **Durante.** Die Franz'sche Bearbeitung dieses Werkes macht die Benutzung der Orgel überflüssig und ersetzt sie durch die jetzt üblichen Orchesterkräfte. In maassvoller und gediegener Form lehnt sie sich an den Inhalt der Originalpartitur und wird sicherlich ernster strebenden Gesangvereinen eine willkommene Gelegenheit zu Aufführungen bieten.

Halle.

Heinrich Karmrodt.

---

[173]

Neue Musikalien

im Verlage

von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Beethoven, L. v., Rondo alla Polacca aus dem Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 56. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von L. Röhr 1 15

—— Marsch aus der Musik zu Goethe's Egmont. Op. 84. Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Hdn. von Aug. Horn — 15

—— Triumph-Marsch zu dem Trauerspiel Tarpeja von Kuffner. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von F. Brissler . . . . — 12½

Bolck, O., 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 5 . . . . — 25

—— Mädchens Geständnisse. 3 Gedichte von Rob. Reinick für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 7 . . — 20

Cramer, J. B., Songe de Rousseau. Air avec Variations pour le Piano. Nouvelle Edition . . . . — 15

Gade, Niels W., Sonate Nr. 2 für Pianoforte und Violine. Op. 21. Arrangement für Pianoforte und Violoncell . . 1 20

Haydn, Jos., Ouverture zu den Jahreszeiten. Arrangement für das Pianoforte zu 2 Händen . . . . — 12½

—— Dieselbe für das Pianoforte zu 4 Händen . . . . . . — 15

—— Sonaten pour Piano. **Complet. Elegant brochirt** 2 Bände . . . . n. 5 —

Hummel, J. N., Caprice pour le Piano. Op. 49. Arrangement pour le Piano à quatre mains par Aug. Horn . . — 25

—— La bella Capricciosa. Polonaise pour le Piano. Op. 55. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen. Von Aug. Horn 1 7½

Mendelssohn Bartholdy, Felix, Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausgabe. **Geb.** Hochmusikformat . . . . n. 5 —

—— Dieselben einzeln. Nr. 1 bis 45 . . . . 8 27½

Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.

Nr. 54. **Couperin, F.,** Soeur Monique. Rondeau. Fdur — 7½

- 55. —— Le réveille-matin. Fdur . . . . — 5

- 56. **Händel, G. F.,** Gavotte variée. Gdur . . . — 7½

Steibelt, D., Étude pour le Piano. Contenant 50 Excercices de différents genres partagé en deux Livraisons. Op. 78. Nouvelle Edition . . . . à 2 —

Stiehl, Heinr., 16 Kinderstücke für das Pianoforte. Op. 52 1 —

Stücke, Lyrische, für Violoncell und Pianoforte zum Gebrauch für Concert und Salon. Nr. 8. Joh. Seb. Bach. Adagio. Edur . . . . — 10

Wilhelm, C., Mazurka für das Pianoforte. Op. 21 . . . . — 10

---

[174] Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen:

WALZER

für das Pianoforte

zu vier Händen

von

Johannes Brahms.

Op. 39.

Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

---

[175] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Lobe, J. C., Lehrbuch der musikal. Komposition. Erster Band. 3. verbesserte Auflage. Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken. gr. 8 broch. 3 Thlr.

Hauser, Frz., Gesanglehre für Lehrende und Lernende. 2 Thlr.

---

[176]

Neue Musikalien

zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Thl. Ngr.

Graf, W., Op. 49. Fantasien und Transcriptionen für das Pianoforte.

Nr. 1. Meyerbeer, »Die Afrikanerin«, Fantasie . . . . — 25

- 2. Verdi, »Trovatore«, Fantasie . . . . — 25

- 4. Meyerbeer, »Das Fischermädchen«, Transcription — 15

Löw, Jos., Op. 2. Fantasie über Motive aus der Oper »Die Jüdin« von Halevy . . . . — 17½

—— Op. 9. »Ständchen am Rhein«, Fantasiestück . . . . — 12½

—— Op. 17. Soldatenchor und Marsch aus der Oper »Faust« von C. Gounod, erleichterte Ausgabe . . . . — 17½

—— Zvuky české, sbírka národních písní pro Piano na 4 ruce (böhmische Volkslieder 4hdg. arr.). Heft I., II., III. à — 15

Nováček, M. J., Zwei Lieder ohne Worte für Pfte. u. Viol. — 12½

—— Poktsdnice mladých houslistů, sbírka 30 českých národních písní pro 2 housle v slohu postupujícím (30 böhm. Volkslieder für 2 Violinen arr.). Heft I. II. . à netto — 12½

- III. . . . . — 15

Šebor, K., Potpourri z opery »Templáři na Moravě« pro piano — 20

Seeling, Hans, Op. 14. Albumblätter. Für das Pianoforte. Heft I. II. à — 20

Želensky, L., Deux morceaux de Salon p. Piano et Violon.

Nr. I. Romance . . . . — 17½

- II. Chant elegique . . . . — 17½

Verlag von **Em. Wetzler** (vormals Schalek & Wetzler) in **Prag.**

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 24. October 1866. **Nr. 43.** I. Jahrgang.

Der Culturhistoriker und der Kritiker.

Eine Ansicht über W. H. Riehl und seine „Charakterköpfe".

E. R. Das gegensätzliche Verhältniss der Thätigkeit des Culturhistorikers, wenn er die Kunst in das Bereich seiner Betrachtung zieht, zu der des Kritikers kann kaum schärfer in die Augen springen, als wenn man Riehl's geistreich geschriebene »Charakterköpfe« liest. Die unleidliche Vermengung der beiderseitigen Standpunkte ist gerade durch Riehl gefördert worden, und die Confusion derer, die entweder nicht zu unterscheiden wissen, auf was es hier und dort ankommt, oder die beide Standpunkte vereinigen möchten, kann sich auf sein Beispiel berufen. Eine kurze Auseinandersetzung darüber dürfte vielleicht dazu beitragen, jene Vermengung zu beseitigen und für jede der beiden Thätigkeiten das Gebiet anzuweisen, welches sie nicht verlassen sollten.

Wenn man mit dem Auge des Kritikers Riehl liest, so wird man sich vielfach zur Opposition gedrängt sehen, ebenso wie man vielleicht zum Widerspruch geneigt wird, wenn man mit dem Auge des Culturhistorikers die Recensionen strenger Fachkritiker liest.

Ihre Standpunkte gehen in der That diametral auseinander. Wenn den Culturhistoriker vor Allem das interessirt und interessiren muss, was in einer gegebenen Zeit wirkte, sei es im guten oder schlimmen Sinne, so kümmert im Gegentheil den Kritiker diese augenblickliche Wirkung mit eben so gutem Recht gar nicht. Jener nimmt die Kräfte wie sie nun einmal sind, und wenn er auch die Pflicht hat, sich über die Folgen der jemaligen Verhältnisse auszusprechen, so muss er doch zu diesem Zweck auf Persönlichkeiten und Leistungen näher eingehen, die für die Sache der Kunst oft gerade recht unbedeutend sind. Der Kritiker hingegen, welcher die Entwicklung der Kunst in's Auge fasst, insofern diese um ihrer selbst willen da ist und nach den Menschen so wenig fragt wie die Sonne, wird sich oft gerade an solche Erscheinungen zu halten haben, die zur Zeit, als die Betreffenden lebten, keine oder nur geringe Wirkung ausübten. Wie weit wirkten denn Männer wie Bach, Beethoven, Schubert, Schumann zu ihrer Zeit? Standen sie nicht weitaus im Schatten gegenüber der Menge handwerksmässig gebildeter Kräfte, die, indem sie die Welt mit einer Unmasse »wirksamer« Producte überschwemmten, die Kunst zugleich als treffliche Milchkuh betrachteten? Und doch sind es gerade diese letzteren, die in Vergessenheit geriethen, während die stiller Wirkenden die Zukunft und die Welt dauernd eroberten.

Dem Culturhistoriker ist folgerecht nicht zuzumuthen, diesem stillen Wirken zu lauschen, die tiefliegenden Keime zu beobachten, aus welchen eine neue Welt sich entwickelt. Ihn fesselt das Ganze der Menschheit, von der ja nur ein sehr kleiner Bruchtheil im Stande ist, eine tiefere Wirkung von der Kunst zu empfangen. Ebenso wenig wird aber der Kritiker und Kunsthistoriker sich bei solchen Erscheinungen lang aufhalten dürfen, die für ihn nur quantitative Bedeutung haben; er wird hauptsächlich die Spitzen der Kunst berücksichtigen müssen, weil nur diese die Kraft haben in die Weite zu dringen, eine alte Kunst abzuschliessen und eine neue zu beginnen. Der Kritiker trennt in den Werken, die er beurtheilt, das Unvergängliche vom modisch Alltäglichen, er unterscheidet die Meister nicht nach ihrer Beherrschung der Technik, die oft sehr untergeordneten Kräften eigen, sondern nach der Wirkung, die sie auf die Entwicklung der Kunst ausüben.*)

Beide Thätigkeiten in sich zu vereinigen und nebeneinander auszuüben, dürfte schwer, wo nicht unmöglich sein, denn unversehens gewöhnt sich Jeder die Dinge durch eine bestimmte Brille zu sehen, und da passirt es denn gar leicht, dass er diese Brille auf Verhältnisse anwendet, auf welche sie nicht anwendbar ist: oder mit

*) Wenn Riehl daher in seinem Vorworte zur 2. Auflage von einem »Unfug« spricht, gegen den er Protest erheben wolle, dem nämlich, dass man in der Geschichte der Musik sich »blos um die bekannten grossen Meister der vergangenen Perioden« kummere, so ist das eine Uebertreibung. Der Kunsthistoriker wird freilich auch die »Männer der Vorarbeit, der Uebergangsstufen, die kleineren Meister« kennen müssen. Die geschichtliche Entwicklung wird sich aber immer nur an den Hauptpersonen darstellen lassen.

einem andern Vergleich: Man misst die Dinge mit Maassstäben, die ihrer Natur und Wesenheit nach gar nicht angelegt werden können. Wenn z. B. der Culturhistoriker den Werth eines exquisiten Talents, das noch von Wenigen verstanden ist, nach der Verbreitung seiner Werke, danach, ob in weiteren Kreisen viel oder wenig von demselben gesprochen wird, beurtheilen wollte, wenn er daneben an die vielen Auflagen der Werke von Gyrowetz und Pleyel denkt, so werden ihm diese letzteren als Riesen erscheinen, während sie in der Kunst thatsächlich Zwerge sind. Der Kritiker und Historiker dagegen, welcher gewohnt ist, die Dinge lediglich auf ihren Kunstwerth anzusehen, lässt sich, wenn er Culturhistoriker sein will, oft zu leidenschaftlicher Verurtheilung der Menschen hinreissen und vergisst dann, dass das Höchste in der Kunst nur von einem kleinen Theile der Menschheit verstanden werden kann.

Um nun auf Riehl zurückzukommen, so wird Niemand, der seine Schriften kennt, seine grosse Befähigung zum Culturhistoriker verkennen. Sein ausgebreitetes Wissen auf allen Gebieten, seine Leichtigkeit viel umfassende Verhältnisse in einen Brennpunkt zu bringen, seine treffliche populäre Darstellung, machen ihn zu einem vielgelesenen Autor, dem selbst der strenge Kritiker vielfache Anerkennung nicht versagen wird. Aber Kritiker ist Riehl nicht, er kann's nicht sein, weil er eben geborener Culturhistoriker ist; und doch will er es sein, er beurtheilt die neuere Kunst äusserst scharf, verwirft sie und zeigt doch, dass er sie — nicht versteht. Merkwürdig genug, dass Riehl sich selbst hierüber täuscht. Ebenso wie er im Vorwort seiner »Hausmusik« betheuert, mehr Musiker als Schriftsteller zu sein, weil er in seinem Leben viel mehr Notenköpfe als Buchstaben geschrieben habe (was wir bescheidentlich in Zweifel stellen möchten), und doch in den folgenden eigenen Compositionen diesen Satz keineswegs beweist, so nennt er auch seine »Musikalischen Charakterköpfe« irrig »Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch«, während er sie weit besser einen culturhistorischen Excurs auf musikalisches Gebiet genannt hätte.

Im ersten Bande seiner »Charakterköpfe« spricht Riehl mit behaglicher Breite über eine Menge Musiker zweiten und dritten Ranges, die er neuerlich der Beachtung, ja sogar dem Studium der Musiker empfiehlt. Die übergrosse Mehrzahl dieser guten Leute (Wenzel Müller, Astorga, Mattheson, Hasse, Spontini, Gyrowetz, Rosetti, Pleyel, Wranitzky, Hoffmeister, Neubauer, Onslow) hat aber in der That heute nur mehr culturhistorische, nicht künstlerische Bedeutung; sie haben ihrer Zeit den Tribut bezahlt, sind von ihr mit Ehren und Dank aller Art überschüttet worden, wenn sie klug waren — und somit haben sie vollauf ihre Mission erfüllt. Die fortschreitende Zeit darf sich ihrer erledigen, ja sie muss es, will sie nicht einerseits der Entwicklung einen Hemmschuh anlegen, andererseits nicht undankbar sein gegen jene, welche, auf grosse augenblickliche Erfolge verzichtend, mehr für die Zukunft arbeiteten. Möge doch immerhin der Kunsthistoriker die ersten von Riehl so sehr hoch geschätzten Symphonien von Pleyel, die Werke von Gyrowetz oder gar von Wranitzky nochmals durchmustern, um sich aus eigener Anschauung Klarheit über diese Zwischenepochen zu schaffen. Wenn aber Riehl glaubt, die Welt, die Masse der Musikfreunde, die Musiker, würden nochmals für diese Erscheinungen lebhaftes Interesse fassen können, so ist er in einer Täuschung befangen, die sich um so komischer ausnimmt, als Riehl gerade diejenigen Musiker mit ziemlicher Geringschätzung behandelt, die in neuester Zeit dem Unwesen jener »göttlichen Philister« ein Ende gemacht haben. Von Schubert, Schumann, Gade spricht Riehl entweder gar nicht, oder nur nebenbei, oder mit fast verächtlichem Ausdruck. Schumann wirft er ohne Weiteres mit R. Wagner in einen Topf; *) von Mendelssohn behauptet er, er habe Mozart und Haydn, wo es anging, praktisch ignorirt (Band I ebendas.), seine ganze Richtung sei in der That eine indirecte Polemik gegen die ihrige (wer Mendelssohn gekannt hat, wird darüber nur lachen). Ueber Berlioz und dessen Tendenzen ereifert er sich, als ob wirklich die halbe Welt in dem Glauben lebte, dieser sei der wahre Nachfolger Beethoven's. Riehl schrieb seine Charakterköpfe in den letzten Funfzigerjahren. Darf man von Jemand, der Kritiker und Historiker sein will, nicht eine vorgeschrittenere Einsicht, eine behutsamere Ausdrucksweise erwarten? Die einzige Erklärung oder Entschuldigung für Riehl dürfte darin liegen, dass sein Aufenthaltsort München ist, jenes München, welches in neuester Zeit den gewagten *salto mortale* vom Zopfthum zur äussersten Zukunftsstätte machen sollte, welcher Versuch eben nur möglich war, weil die natürliche und gesunde Entwicklung vorurtheilsloser Einsicht mit eiserner Hand gehemmt worden war. Aber darf ein Culturhistoriker, ein Kunstforscher und Kritiker von einer Stadt beeinflusst erscheinen? Nein, wir erwarten von ihm, dass er sich anderswo umgesehen, und dass er Kunst-Einsicht genug besitze, um allenfalls aus Noten und Partituren ein richtiges Urtheil zu schöpfen.

Von der zweiten Folge der Charakterköpfe erhalten wir den Eindruck, als habe Riehl das Bedenkliche der ersten gefühlt und wolle seine Fehler einigermaassen gut machen. Wir begegnen hier wirklich historischen Darstellungen über die Entwicklung ganzer Kunstzweige. Merkwürdig bleibt es dagegen auch hier, dass z. B. in den »Zwanzig Jahren aus der Geschichte der romantischen

*) Bd. I S. 96 (dritte Auflage) sagt Riehl an einer Stelle, wo er den jüngeren Tondichtern ein »deutsches Publicum« abspricht: »Robert Schumann wird im Elbstromgebiete (!) von den Richtungsgenossen als ein Messias gefeiert, aber schon der Thüringerwald ist die Wasserscheide dieses Ruhms.« Wenn man auch von dem »Messias« absehen darf, zu welchem einzelne erhitzte Köpfe Schumann erhoben wissen wollten, so ist doch die »Wasserscheide des Thüringerwalds« für Schumann bereits zur Mythe geworden. Schumann'sche Musik erklingt jetzt im Süden fast so häufig wie im Norden, zumeist in Wien, wo die »Classiker« und die »göttlichen Philister« wohnten, wo man aber eben noch musikalische Empfänglichkeit besitzt.

Oper, welche das erste Buch bilden und wo Rossini, Bellini, Donizetti, Boieldieu, Auber und deren Genossen, Spohr, Weber und Meyerbeer einer näheren Betrachtung unterzogen werden, R. Wagner in der Reihe fehlt. Im Jahre 1859 waren denn doch Wagner's Hauptopern bekannt genug, um sie einer strengen und gerechten Würdigung zu unterziehen, namentlich wenn der damals noch lebende Meyerbeer ebenfalls in Betracht gezogen wurde. Scheute sich Riehl an eine gründliche Besprechung Wagner's, dann auch Schumann's, Chopin's u. A. heranzugehen, so würde er besser gethan haben, alle wegwerfenden und verlästernden Bemerkungen zu unterlassen, in welchen der Kritiker sich blamirte, weil der Culturhistoriker der Sache nicht beikommen konnte.

Riehl's Bücher sind in vieler Leute Hände gekommen, die der Musik gemüthlich nahe, im Verständniss aber fern stehen oder ihrer ganzen Lebensstellung nach nicht im Stande sind, sich aus eigener Kenntniss und Untersuchung ein Urtheil zu bilden. Bei allen diesen Leuten hat Riehl für die alte Musik wohl Interesse erweckt, für die neuere und für die gediegenste unter der neueren aber unglaublichen Schaden gewirkt, Vorurtheile geschaffen und gefestigt, durch geistreiche aber im Grunde inhaltlose Schlagwörter ganze Richtungen gebrandmarkt, die, wir müssen es wiederholen, Riehl nicht versteht, durch alles dies aber einer besseren Einsicht, einer gerechteren Würdigung der Gegenwart die Thore verrammelt — und das alles blos, weil der Culturhistoriker Kritiker sein, auf Gebieten wo er nicht zu Hause ist mit seinen Maassstäben messen wollte, und in der eifrigen Arbeit des Fegens der Goldkörner nicht wahrnahm, die sein Besen mit fortkehrte, die aber glücklicherweise ihrer Schwere wegen doch liegen blieben und von achtsameren Augen aufgefunden wurden.

Wir schliessen mit dem Wunsche, dass die Culturhistoriker mit der Beurtheilung der modernen Kunst warten möchten, bis die jetzt »moderne« Zeit weiter hinter uns liegt. Selbst ein Riehl vermag wohl die allgemeinen Verhältnisse der Vergangenheit, nicht aber die der Gegenwart zu übersehen.

Recensionen.

Wilh. Friedemann Bach, Sonate für zwei Claviere. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1⅓ Thlr.

C. Ph. E. Bach, Sonaten für Clavier und Violine. Nr. 1 H-moll. Nr. 2 C-moll. Derselbe Verlag. à 1⅓ Thlr.

(Schluss.)
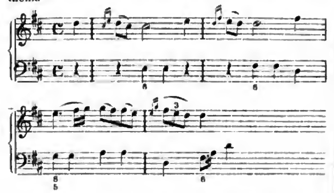
Ein anderes ist das Verhältniss bei dem Bruder Philipp Emanuel, den man aus zahlreichen, noch bis in neueste Zeit immer vermehrten Ausgaben wenigstens immer Gelegenheit gehabt hat kennen zu lernen. In dem Verzeichnisse seiner Werke bei Gerber finden sich unter Nr. 3 47 Trios, theils für Clavier und Violine, theils für drei andere Instrumente, von denen 27 als noch ungedruckt bezeichnet werden. Auch die beiden vorliegenden Sonaten führten, wie uns ein kurzes Vorwort belehrt, den Titel »*Trios a Cembalo e Violino*«, und waren 1763 componirt. Mit dem Ausdruck Trio sollte wohl die auch in ihnen herrschende Dreistimmigkeit bezeichnet werden; doch werden wir dem Herausgeber Recht geben, wenn er sie dem heutigen Sprachgebrauch zufolge, der dem Bach'schen nicht widerstrebt, Sonaten genannt hat. — Von diesen beiden Sonaten gilt nun ganz besonders, was wir zu Anfang sagten: dass sie das ästhetische und historische Interesse in gleich hohem Grade befriedigen. Sind sie uns zunächst höchst bedeutsame Documente für den Stil des Componisten, für seine und überhaupt die damalige Behandlungsart der Sonate, für die Compositionsart für verschiedene Instrumente, so sind daneben grosse Partien derselben, vor Allem die beiden langsamen Sätze, von einer so hohen und reinen Schönheit, wie wir sie nur in den Werken unserer ersten Meister zu finden gewohnt sind.

Jede der beiden Sonaten besteht aus drei Sätzen, einem ausgeführten ersten Satz, einem langsamen Mittelsatz und einem letzten Satz in raschem Tempo und in kürzerer Form. Die ersten Sätze, in denen das Hauptgewicht des Ganzen liegt, zeigen mancherlei Verschiedenheiten von der späteren, ausgebildeten Behandlung; es findet sich kein bestimmtes zweites Thema; der Anfang des zweiten Theils, den wir jetzt die Durchführungspartie nennen, bringt im Wesentlichen die Perioden und Motive des ersten Theils in andern Tonarten, die sich niemals weit von der Haupttonart entfernen, wieder, und hat seinen eigenen völligen Abschluss, und zwar in der Molltonart der Unterdominante (C-moll, F-moll), von welchem dann kurz zur Haupttonart zurückgeleitet wird; die Wiederkehr des ersten erleidet dann manche Abkürzungen. Die instrumentale Behandlung ist dabei durchweg die, dass die rechte Hand des Claviers und die Violine die Melodie oder wenigstens die Hauptstimme führen, theils wechselnd, theils in verschlungener und dann mehrfach polyphoner Behandlung; die linke Hand giebt meist nur den Grundton der Harmonie in ruhiger Bewegung an; nur selten betheiligt sie sich einmal an dem thematischen Gewebe. Wo die Oberstimme des Claviers schweigt, da sind die Bassnoten beziffert, und der Herausgeber hat daraus für die betreffenden Stellen eine harmonische Begleitung hergestellt, die mit Einfachheit und gewissenhafter Zurückhaltung sich den Andeutungen des Componisten anschliesst.
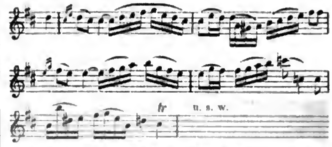
In der Behandlung der beiden Oberstimmen zeigt sich nun, wie vortrefflich der alte Meister seine beiden Instrumente und ihre Wirkungen kannte, so der Natur eines jeden angemessen und dankbar hat er geschrieben. In dieser Beziehung ist namentlich der erste Satz der ersten Sonate (*Allegro moderato* H-moll ¾) von grossem Interesse; wir dürfen ihn mit Recht ein concertirendes Stück für zwei Soloinstrumente nennen. Mit den späteren der-

artigen Werken, z. B. Mozart's und Beethoven's, kann diese Sonate nicht verglichen werden, in welcher die verschiedenen Instrumente nur das Mittel sind, den musikalischen Gedanken, der das Ganze einheitlich beherrscht, zu lebendigerer Erscheinung zu bringen, und heutzutage würde man schwerlich mehr so schreiben; damals war es schon ein grosser Fortschritt und musste, nachdem die Lösung von der Herrschaft der Polyphonie vollbracht war, besonderes Interesse erregen, in solch freierer Weise zwei Individuen einander gegenüberzustellen. So beginnt nun hier gleich von Anfang eine 32stel-Bewegung in mannigfachen auf- und absteigenden Gängen nach der Paralleltonart modulirend, im 10. Takte in H-moll schliessend; daran knüpft sich der Eintritt der Violine mit einem im Charakter ganz verschiedenen Thema, in dessen langgezogenen Figuren und ruhigeren Gängen der gesangmässige Charakter des Instruments zur Geltung kommt. Aus diesen beiden Elementen ist der Satz zusammengefügt, in reicher Mannigfaltigkeit, indem bald in längeren, bald in kürzeren Perioden der Gesang der Violine durch die Figuren des Claviers unterbrochen wird oder mit denselben wechselt, an denen sie sich auch zuweilen in einer ihrem Charakter entsprechenden Weise betheiligt und mit denen sie sich zweimal, vor dem Schlusse in E-moll und vor dem Hauptschlusse, zu vollerer Wirkung vereinigt. Der tief empfundene Ausdruck in den getragenen Figuren der Violine überrascht mitunter durch entschiedene Verwandtschaft mit späteren Weisen. Die Ausführung dieses Satzes von zwei gleich vollendeten Künstlern, die sich in den Geist dieses Stils zu versetzen wissen (wie wir uns etwa Emanuel Bach selbst und Franz Benda vorstellen würden), muss ihren grossen Reiz haben.

Das folgende *Poco Andante* (D-dur $\frac{4}{4}$) ist ein durch ausdrucksvollen Gesang in jeder Hinsicht hervorragender Satz; derselbe hat eine mehr einheitliche Gestaltung dadurch, dass an der Cantilene und den Figuren sich beide Instrumente in gleicher Weise betheiligen. An das Hauptthema

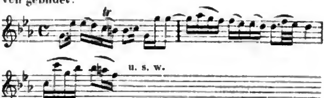


schliessen sich jedesmal längere Gänge, meist in Sechszehnteln, durch Verzierungen und imitatorische Wendungen hübsch belebt. Ein neues Motiv tritt nicht hinzu, in verschiedenen Tonarten tritt wechselweise das Thema auf, gegen Ende durch die Bewegung belebter, wo man stellenweise ganz an Beethoven'sche Ausdrucksweise erinnert wird; man vergleiche nur die folgende Variirung des Themas:



und wird sich sofort vertrauter Klänge erinnern. Den letzten Satz, *Allegretto siciliano* $\frac{6}{8}$ H-moll, müssen wir, wenn wir seine Form bezeichnen wollen, ebenfalls der Sonatenform zuschreiben; die grössere Kürze derselben steht mit dem in der Ueberschrift angedeuteten Charakter in Verbindung, den wir nicht näher zu beschreiben brauchen, da er aus ähnlichen Werken des älteren Bach bekannt genug ist. Die feine und geschickte Arbeit in der Verwebung mannigfacher Motive in den beiden Instrumenten, der freie, ungezwungene Fluss der Perioden, der nirgends einer älteren Schablone folgt, zeichnet auch diesen Satz in hohem Grade aus.

Die zweite Sonate (C-moll) lässt jenen Charakter der Gegenüberstellung der Instrumente als Soloinstrumente (der schon in den letzten Sätzen der ersten zurücktrat) fast gänzlich (wenn wir vom *Adagio* absehen) fahren und gewinnt dadurch namentlich im ersten Satze eine entschieden grössere Einheit und Festigkeit; sie steht unseres Erachtens ihrem ganzen Gehalte nach entschieden noch über jener. Das Thema des ersten Satzes (*Allegro mod.* $\frac{4}{4}$), edel und ausdrucksvoll, aus Sechszehntelmotiven gebildet:



beherrscht das Ganze, aber es ist reich und gehaltvoll genug, um auch ohne Hinzutritt eines zweiten Themas dem Stücke Mannigfaltigkeit zu geben; der ernste, oft innig wehmüthige Ausdruck, der namentlich in der Behandlung einer Figur des Themas:



hervortritt, lässt uns wiederum ganz vergessen, dass wir es mit einem vor-Haydn'schen Componisten aus jener ernsten Schule zu thun haben. An diese erinnern dann freilich wieder einzelne formelle Züge, z. B. dass der zweite Eintritt des Themas (7. Takt) in der Paralleltonart erfolgt, was an den Gefährten in der Fuge erinnert;

namentlich ist es die Führung des Basses, der durchweg in ruhiger Bewegung nur den harmonischen Grund zu dem wechselnden Spiele giebt, welche entschieden noch aus der Gewohnheit der Bach-Händel'schen Zeit hervorgeht. — Ein Stück von ganz überraschender Schönheit, die Perle der beiden Sonaten, ist das folgende *Adagio* (*ma non troppo* As-dur 3/4), worin wiederum die Instrumente ihrem eigenthümlichen Charakter nach einander gegenübertreten, das Clavier mit ruhigen, eigenthümlich schönen Sechszehntelgängen zu ruhig liegendem Basse, die Violine (*con sord.*), nachdem sie jedesmal drei Takte lang die Quinte der Tonart zu jenen Gängen ausgehalten hat, mit einer langsam getragenen Cantilene von tief empfundenem Ausdruck und köstlichem Wohllaut, welche dann wieder vom Clavier nur mit ruhigen Accorden begleitet und nur bei den Schlüssen durch die Sechszehntelbewegung unterbrochen wird; auch hier findet man wieder Stellen, wo der alte Meister Wirkungen anticipirt zu haben scheint, die wir nur aus Mozart und Beethoven zu kennen meinen. Aber daneben ist gerade hier in der scheinbar veralteten Behandlung, der strengen Gliederung der Abschnitte ein Reiz erreicht, der bei unserer grösseren Freiheit kaum mehr möglich wäre; es ist, wie wenn sich hier die alte Zeit mit ihrem Ernst und ihrer Strenge mit der heraufbrechenden neuen mit dem Reichthum und der Innigkeit ihres Gefühlsausdrucks die Hand reichte. — Ein feuriges *Presto* (C-moll 3/4) schliesst die Sonate, welchem eine an einen kräftigen Einsatz auf der Quinte sich anschliessende rasch laufende Achtelbewegung zu Grunde liegt, die zuerst in längeren Abschnitten in den beiden Instrumenten nach einander auftritt, und deren Motive dann später zu mancherlei Verschlingungen benutzt werden; das Thema selbst ist so gebaut, dass es Takt für Takt kanonisch behandelt werden kann; eine längere Verarbeitung mit dem Anfang desselben (Seite 18), an der sich auch einmal der Bass betheiligt, wirkt kräftig und hübsch. Lebendige Frische und wiederum grosse Mannigfaltigkeit, namentlich auch in der wechselnden Länge der rhythmischen Abschnitte, zeichnen diesen Satz aus und halten das Interesse an dem Werke bis zu Ende rege; die stetige Gleichförmigkeit der Bewegung wird nur am Anfang des zweiten Theils ein wenig fühlbar, wo nach älterer Weise das Thema in G-moll auftritt, worin man es noch eben vorher am Schluss des ersten gehört hatte.

Die Publication der oben besprochenen Werke, für welche wir der thätigen Verlagshandlung, sowie namentlich dem nicht genannten Herausgeber unsern besten Dank zu sagen haben, hat das Repertorium unserer Künstler in erfreulichster Weise bereichert und unsere Kenntniss von zweien unserer bedeutendsten Meister in gleichem Maasse vermehrt. Hoffen wir, dass man sich des neuen Gewinns dieser Publicationen, deren Reihe hoffentlich nicht abgeschlossen ist, in thätiger Weise erfreue und die Verehrung jener Meister in sich erhöhe, von deren nahen Beziehungen zu unserer neueren Ausdrucksweise man nur darum bisher so selten hört, weil man ihre Werke nicht genügend kennt.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Werke für Orgel.

Wie viele Musiker kennen wohl Orgelcompositionen von Carissimi (gest. 1672), Frescobaldi (gest. 1654), Caldara (gest. 1736), F. X. A. Murschhauser (gest. 1737) und Joh. Speth (gest. ?, im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts Organist an der Domkirche in Augsburg)? Der gelehrte Forscher und Sammler Franz Commer in Berlin hat bei D. H. Geissler in Leipzig eine umfangreiche Sammlung solcher Compositionen (6 Hefte) herausgegeben, die geeignet sind, die Wissbegierde nach dieser Seite hin gründlich zu befriedigen. Der Titel heisst: »Compositionen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Zum Gebrauch beim Gottesdienst.« Die Sammlung enthält Präludien und Versetten in Tonus I—VIII von Carissimi (1. Heft); Toccaten, Kyries, Canzonen, Capriccios und Reccercari von G. Frescobaldi (2. Heft); Tastatas, Fugen, Variationen etc. von Carissimi und einem Ungenannten, dann ein Präludium von Caldara (3. Heft); Präludien, Fugen u. dergl. in Tonus I—III von Murschhauser (4. Heft), endlich Toccaten oder »musikalische Blumenfelder« von Speth (5. und 6. Heft). Wenn wir auch in Frage gestellt lassen müssen, ob die Mehrzahl dieser Stücke, namentlich die von Carissimi und Frescobaldi, die sich zumeist in unserem Ohr fremd gewordenen Tonarten bewegen, sich noch heute »zum Gebrauch beim Gottesdienst« eignen, so werden dagegen jene Musiker, die sich mit historischen Studien befassen, die neuerliche Herausgabe so selten gewordener älterer Orgelcompositionen mit Freude begrüssen und den Herausgebern dafür Dank wissen. Eigentlich künstlerisches Interesse haben uns von den vorliegenden Stücken nur die von Murschhauser und Speth eingeflösst, von welchen besonders die letzteren sich durch grössere Formen und reichere Entwicklung auszeichnen.

Neue Ouvertüren für Orchester.

Vier Ouvertüren liegen uns in Partitur vor: eine Concert-Ouvertüre für grosses Orchester von M. v. Asantschewsky (Op. 9, Leipzig, Kistner), eine »Zu Sakuntula« von Carl Goldmark (Op. 13, Wien, Dunkl), »Im Freien, Concertstück in Form einer Ouvertüre« von B. Scholz (Op. 21, Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann), und Ouvertüre zu Kleist's Drama »Die Hermannsschlacht« von Georg Vierling (Op. 31, Leipzig, Breitkopf und Härtel). Von diesen vier Musikwerken können wir Musikfreunden, die, wo nicht hohe Genialität, so doch Wohlordnung, anständigen Inhalt, Maass und Schönheit der Form zu fordern gewohnt sind, nur die Ouvertüren von Scholz und Vierling zur Beachtung empfehlen; diese beiden halten wir denn auch einer näheren Betrachtung in diesen Blättern werth. Die erstgenannten zu analysiren, wäre eine zu undankbare und unangenehme Aufgabe. Asantschewsky scheint das, was er bei Hauptmann gelernt und an gesunden Grundsätzen etwa eingesogen, sehr bald wieder vergessen zu haben, und da er als Künstler das Unglück hat, ein halber oder ganzer Millionär zu sein, und beständig in aller Herren Länder auf Reisen ist, so muss man die Hoffnung nahezu aufgeben, dass dieses Talent, welches einen hübschen Anlauf nahm, zu einer erfreulichen Ausbildung gelangen werde. Goldmark fehlt es durchaus an gesunder Erfindung; seine Gedanken, wenn sie diesen Namen verdienen, haben etwas verzogenes, ungesundes; sein Contrapunkt, wofern von solchem die Rede sein kann, ist die willkürlichste Zusammenwürfelung von Noten und Gängen, die man denken kann; seine Instrumentirung geht

auf »Effect« und steht in schreiendem Missverhältniss zu dem, was in den Ideen liegt. Da wollen wir denn lieber fern bleiben und in aller Ruhe zusehen, ob denn auch solche Musik in weiteren Kreisen sich einbürgern werde.

Berichte.

Leipzig. Die Reihe unserer diesjährigen Abonnement-Concerte im Gewandhause wurde am 18. October mit folgendem Programm eröffnet:

Erster Theil: Ouvertüre zu den »Abenceragen« von Cherubini. Recitativ und Arie (»Auf starkem Fittige«) aus der Schöpfung von Haydn, gesungen von Frau Ullrich-Rohn vom grossherzogl. Hoftheater in Mannheim. 9. Concert (D-moll) von Spohr, vorgetragen von Herrn H. Brandt aus Hamburg. Recitativ (»Die stille Nacht entweicht«) und Arie aus Faust von Spohr, gesungen von Frau Ullrich-Rohn. Zweiter Theil: Symphonie Nr. 7 (A-dur) von Beethoven.

Die beiden Solisten erwarben sich verdiente freundliche Anerkennung und Hervorruf. Frau Ullrich-Rohn ist im Besitz einer angenehmen Stimme und hübscher Gesangsmanieren; auch muss die deutliche Aussprache gerühmt werden. Sonst scheint uns die Sängerin noch etwas an der Schule zu haften, ein freierer, seelisch belebter Vortrag bleibt noch zu wünschen; positiv falsch macht sie den Triller (nach unten statt oben); die Intonation gelingt nicht immer in voller Reinheit. — Der Violinist, obwohl zum ersten Mal in den Abonnement-Concerten auftretend, ist den Leipziger Musikfreunden als Zögling des hiesigen Conservatoriums und durch mancherlei Vorträge bereits bekannt. Mit dem Spohr'schen Concert hatte er sich eine schwere Aufgabe gestellt, die er im Adagio in vorzüglicher, im ersten Satz in befriedigender Weise, im letzten am wenigsten glücklich besiegte. Ein edles feines Spiel ist schon jetzt anzuerkennen, Staccato und einstimmige Passagen sind vorzüglich; in Doppelgriffen muss die höhere Reinheit der Intonation noch kommen. — Dass die Cherubini'sche Ouvertüre und die Beethoven'sche Symphonie die alte Wirkung thaten, braucht man wohl nicht erst zu versichern.

Miscellen.

Eine Feuilleton-Kritik.

Unter der Masse von musikalischen Kritikern, die in den Feuilletons politischer Zeitungen sich vernehmen lassen, wüssten wir nur einen einzigen zu nennen, der, über die Opern- und Concertreferate hinausgreifend, von Zeit zu Zeit auch einmal allgemeinere Kunst-Interessen zum Gegenstande seiner Mittheilungen macht: Dr. Ed. Hanslick (jetzt in der Wiener »Neuen freien Presse«). Wir haben es immer beklagt, dass diese weitere Thätigkeit so selten zu finden ist — oft fehlen dazu freilich die Vorbedingungen: wirkliches Interesse am Allgemeinen, Verständniss und der geeignete Stil. Wir sind nämlich weit davon entfernt, von einem Feuilleton-Artikel jene wissenschaftliche Art der Behandlung zu fordern, wie sie sich für ein Fachblatt schickt. Der Feuilletonist wendet sich an ein grösseres Publicum, dessen Interesse für etwas er gewinnen will, und ein solches Publicum ist nur durch eine leichte und graziöse Art der Behandlung zu fesseln. — Unsern Lesern wird es sicherlich Vergnügen machen, zuweilen Dr. Hanslick's Kritiken dieser Art zu lesen, und wir theilen ihnen heute eine solche mit, indem wir zugleich mit besonderem Vergnügen die Uebereinstimmung constatiren, welche zwischen dieses geistreichen Kritikers Geschmack und dem unseren in Bezug auf die besprochenen neueren Werke sich bekundet. Es ist der erste jener »Waffenruhe am Clavier« überschriebenen Artikel, aus deren zweitem wir in der vorigen Nummer einen Passus mitgetheilt haben. Er steht in der »N. Fr. Presse« vom 25. August und lautet wie folgt:

»Wir hatten den Feldzug redlich mitgemacht. Nicht durchgekämpft, aber durchgelitten. Es giebt Missgeschicke, die tiefer treffen als eine Gewehrkugel, und Wunden, welche nicht schmerzloser sind, weil sie nach innen bluten. Auch das Herz hat seine Blessirten. Vielleicht war ihre Zahl grösser unter uns friedlichen Männern, als in den Feldlazarethen der Armee.

Seit den ersten Athemzügen des Krieges hatte keiner von den Freunden an Musik gedacht, die theure, mitunter einzige Gefährtin unserer Tage. »Rast dieses Volk, dass es dem Mord Musik macht?« riefen wir unwillkürlich mit Rudolph v. Harras, wenn irgendwo eine Polka oder Opern-Arie aus offenem Fenster lärmte. Die Ruhe des Waffenstillstandes, das Trostgefühl des immer näheren, immer gewisseren Friedens legte sich allmälig wie eine linde Hand besänftigend auf den brennenden Kopf, das tobende Herz. Nicht die stille Belagerung der Sorge, aber das Kreuzfeuer der Telegramme und Gerüchte hat endlich ausgetobt, und es bringt jeder Morgen wenigstens nicht ein neues Unheil. Eine gewisse müde und doch wohlthuende Abspannung bemächtigt sich der Geister. Das ist der Moment, wo das aufathmende Gemüth sich wieder nach der Kunst zu sehnen beginnt, wie der gerettete Kranke nach dem Sonnenlicht.

Wir Freunde hatten den ganzen Spaziergang hindurch Politik getrieben, Vergangenes und Künftiges erwägend, erduldend. An der Hausthür angelangt, war es uns, als könnten wir nicht so scheiden. Fast schüchtern regte sich die Frage, ob wir nicht ein wenig Musik machen sollten? Es lag ein Packet Novitäten auf meinem Clavier, uneröffnet, wie seit geraumer Zeit dieses selbst. Nicht ohne freudige Bewegung gingen wir an die kleinen Vorbereitungen; der Eine öffnete das Packet, der Andere das Piano. Es verstand sich von selbst, dass mit vierhändigem Spiel der Anfang gemacht werde. Ist es doch die intimste, die bequemste und in ihrer Begrenzung vollständigste Form häuslichen Musicirens. Sie ist jünger, als unsere Generation wähnt, und verdankt der rapiden Verbreitung des Clavierspiels, der Erweiterung und Vervollkommnung der Pianoforte ihren Aufschwung. Das Streichquartett, Trio oder Quintett, das sonst in keinem gut musikalischen Haus fehlte, ist dadurch verdrängt; ein Verlust ohne Zweifel, doch kein Nachtheil für die bestmögliche Kenntniss der Orchester-Literatur auf der eigenen Stube. Wenn man die Musikalien-Kataloge aus Haydn's und Mozart's Zeit bis über die Mitte von Beethoven's Wirksamkeit durchblättert, so begegnet man kaum Einem vierhändigen Arrangement auf Dutzende von Bearbeitungen für drei, vier und fünf verschiedene Instrumente. Auch Beethoven's erste Symphonien waren längst für Streichquartett arrangirt, ehe man sie vierhändig zu setzen begann. Heutzutage bringen unsere Concerte keine Ouvertüre, keine Symphonie, die man nicht sofort im vierhändigen Arrangement vorkosten oder nachgeniessen kann. Eine Quelle von Vergnügen und Belehrung fliesst den Musikfreunden aus diesem bescheidenen Gebiete zu. — »Wer ist Ihr Vierhändiger?« fragte mich einst ein passionirter Dilettant. Seine kühne Wortbildung, so ganz die Persönlichkeit negirend und blos die musikalische Nützlichkeit betonend, schien mir so übel nicht. Ein rechter »Vierhändiger« ist ein Inbegriff von soliden Eigenschaften, er steigt im Werthe, je weniger er zweihändige Prätensionen macht. Nicht Jedermann kann eine Frau, eine Geliebte, einen Herzens- und Geistesfreund sein nennen, aber »einen Vierhändigen« sollte jeder Sterbliche besitzen, gleichsam als engagirten Tänzer für die musikalische Lebenszeit.

Mein Vierhändiger also ergreift das Notenpacket, hebt ab wie im Kartenspiel und liest überrascht auf einem Hefte die Aufschrift: »Walzer zu vier Händen von Johannes Brahms«. Brahms und Walzer; die beiden Worte sehen einander auf dem zierlichen Titelblatte förmlich erstaunt an. Der ernste, schweigsame Brahms, der ächte Jünger Schumann's, norddeutsch, protestantisch und unweltlich wie dieser, schreibt Walzer? Ein Wort löst uns das Räthsel, es heisst: Wien. Die Kaiserstadt hat Beethoven zwar nicht zum Tan-

zen, aber zum Tänzeschreiben gebracht, Schumann zu einem »Faschingschwank« verleitet, sie hätte vielleicht Bach selber in eine ländlerische Todsünde verstrickt. Auch die Walzer von Brahms sind eine Frucht seines Wiener Aufenthalts, und wahrlich von süssester Art. Nicht umsonst hat dieser feine Organismus sich Jahr und Tag der leichten, wohligen Luft Oesterreichs ausgesetzt — seine »Walzer« wissen nachträglich davon zu erzählen. Fern von Wien müssen ihm doch die Strauss'schen Walzer und Schubert's Ländler, unsere Gstanzel und Jodler, selbst Farkas' Zigeunermusik nachgeklungen haben, dazu die hübschen Mädchen, der feurige Wein, die waldgrünen Höhen und was sonst noch. Wer Antheil nimmt an der Entwicklung dieses ächten und tiefen, bisher vielleicht einseitigen Talents, der wird die »Walzer« als glückliches Zeichen einer verjüngten und erfrischten Empfänglichkeit begrüssen, als eine Art Bekehrung zu dem poetischen Hafisglauben Haydn's, Mozart's und Schubert's. Welch reizende, liebenswürdige Klänge! Wirkliche Tanzmusik wird natürlich Niemand erwarten: Walzer-Melodie und -Rhythmus sind in künstlerisch freier Form behandelt und durch vornehmen Ausdruck gleichsam nobilisirt. Trotzdem stört darin keinerlei künstelnde Affectation, kein raffinirtes, den Total-Eindruck überqualmendes Detail — überall herrscht eine schlichte Unbefangenheit, wie wir sie in diesem Grade kaum selbst erwartet hätten. Die Walzer, sechzehn an der Zahl, wollen in keiner Weise grossthun, sie sind durchwegs kurz und haben weder Einleitung noch Finale. Der Charakter der einzelnen Tänze nähert sich bald dem schwunghaften Wiener Walzer, häufiger dem behäbig wiegenden Ländler, mitunter tönt wie aus der Ferne ein Anklang an Schubert oder Schumann. Gegen Ende des Heftes klingt es wie Sporengeklirre erst leise und wie probirend, dann immer entschiedener und feuriger — wir sind, ohne Frage, auf ungarischem Boden. Im vorletzten Walzer tritt dies magyarische Temperament mit brausender Energie auf; der Dreiviertel-Takt erscheint fast als eine Skurzze des raschen Allabreveschrittes im Csardas, als Begleitung erdröhnt nicht der ruhig stolze Grundbass des Strauss'schen Orchesters, sondern das leidenschaftliche Geflatter des Cymbals. Ohne Zweifel hätte dies Stück den effectvollsten Abschluss gebildet, allein es liegt ganz in dem Wesen Brahms', den feineren und tieferen Eindruck dem rauschenden vorzuziehen. Er schliesst, zum österreichischen Ländlertone zurückkehrend, mit einem kurzen Stücke von bezauberndem Liebreiz: ein anmuthig wiegender Gesang über einer ausdrucksvollen Mittelstimme, welche im zweiten Theile unverändert als Oberstimme erscheint, während dazu die frühere Hauptmelodie nun die Mittelstimme bildet. Das Ganze in seiner durchsichtigen Klarheit zählt zu jenen ächten Kunststücken, die Keinem auffallen und Jedermann entzücken. Das Brahms'sche Heft erlässt dem Spieler jedwede Bravour oder Anstrengung, appellirt aber an ein feines musikalisches Gefühl. Die einzelnen Walzer sind sehr verschiedenen Temperaments, der Spieler erräth dasselbe mehr aus ihrem musikalischen Inhalte, als aus den sparsamen Tempo- und Vortragsbezeichnungen.« (Schluss folgt.)

Ungedruckte Briefe Robert Schumann's.

S. B. Herr C. F. Becker in Plagwitz hat die Güte gehabt, uns mehrere an ihn gerichtete Briefe Schumann's zum Abdruck zu überlassen. Bekanntlich war Herr Becker nicht allein langjähriger Mitarbeiter an Schumann's »Neuer Zeitschrift«, sondern auch nach Fink einige Zeit Redacteur der Allg. Mus. Ztg. — Dieses Doppelverhältniss hatte, da Schumann häufig den schriftlichen Weg wählte, eine ziemlich lebhafte Correspondenz, wenn auch in kurzer Form, hervorgerufen, wovon die drei folgenden Billete ein kleiner Theil sind. Dieselben behandeln zwar keine Fragen von allgemeinem Kunstinteresse in eingehender Weise; da sie aber Schumann's Verhältniss zu Mendelssohn, dann zu seinen eigenen Compositionen, sowie zur damaligen Kritik in eigenthümlicher Weise beleuchten, so glaubten wir unsern Lesern damit eine willkommene Gabe zu bieten, und sagen Herrn Becker für deren Mittheilung hiermit besten Dank.

Dienstag, 30. März 1841.

Lieber Herr Becker.

Eine Bitte in Mendelssohn's Namen. Er wünschte zum Besten des Zweckes nemlich gern, dass im hiesigen L. Tageblatt (womöglich in der Freitags-Nummer) auf die Passionsmusik, ihre Wirkung, wie auf deren Zweck selbst aufmerksam gemacht werde, auf seine Person dabei gar nicht, wie er ausdrücklich sagte. Es kann dies gewiss Niemandem besser anvertraut werden, als Ihnen. Vielleicht können Sie auch auf Ihren letzten f. m. Zeitung geschriebenen Artikel hinweisen, und daraus excerpiren. Erfüllen Sie denn M—s Bitte! Ist es nicht möglich, so antworten Sie mir gefälligst. Auf Wiedersehn im Concert

Ihr ergebener
R. Schumann.

Verehrtester Freund.

Dr. Kefarstein hat mich schon mehrmal, ihm von meinen Compositionen zu schicken, um sie in der Allg. (Mus.) Zeitung anzuzeigen. Dies thue ich nun ganz gern, kenne aber Ihre Redactionsverhältnisse nicht genug, um mit Bestimmtheit erwarten zu dürfen, ob Sie Dr. K—s kritischen Aufsätzen unbedingte Aufnahme gewähren. Namentlich ist in der Allg. Ztg. seit 10 Jahren wohl nicht eine meiner Claviercompositionen besprochen worden, an deren manche ich doch gern zurückdenke, an denen allen ich mit Lust und Liebe gearbeitet.

Stimmt nun K—s Wunsch mit Ihrem zusammen, so schreiben Sie mir ein Wort darüber, um dann K. einige meiner neueren Claviercompositionen zuzuschicken.

Vorher meine Liederhefte gedenke ich Ihnen bald selbst zu übersenden und bitte um freundliche Aufnahme.

Ihr Orgelconcert konnte ich leider nicht besuchen; ich kam erst seit einigen Tagen von einem kleinen Ausflug nach Böhmen zurück. Es thut mir sehr leid — namentlich hätte ich so gern das

gehört.

In der Hoffnung Sie bald einmal zu sehen und zu sprechen, wie immer

13. Aug. 1842.

Der Ihrige
R. Schumann.

Verehrtester Freund.

Beifolgendes Heft Ihnen zu schicken, war schon längst meine Absicht. Erst heute komme ich dazu. Bietet Ihnen das Opus Interesse genug, um etwas darüber zu sagen in einer der beiden Zeitungen, so soll es mich freuen. An Fleiss und Mühe hat es meinerseits nicht gefehlt; an keiner meiner Compositionen habe ich so lange gefeilt und gearbeitet, sie des hohen Namens, den sie führt, nicht ganz unwürdig zu machen.*) Möchten Sie in Erinnerung alter Zeiten und treuer Mitgenossenschaft die Sendung mit freundlichen Augen betrachten!

Dresden, den 8. Februar 1847.

Ihr ergebener
R. Schumann.

Nachrichten.

»Ueber die Stellung des Musikunterrichts auf dem Gymnasium« hat Herr C. Bogler, Conrector am Gymnasium zu Wiesbaden, im Sommer dieses Jahres eine kleine Schrift drucken lassen, welche allen denen zur Kenntnissnahme und Beherzigung zu empfehlen ist, die auf die Gestaltung des Musikwesens an den Gymnasien Einfluss zu nehmen in der Lage sind. Sie dürfte aber auch den Musikern mannigfaches Interesse bieten. (Einiges daraus hat die Niederrh. Musikzeitung in Nr. 25 und 26 abgedruckt.)

Joachim wird seine neulich erwähnte Schweizer Kunstreise in Gesellschaft mit Brahms unternehmen, dann nach Paris gehen und gegen Neujahr mit seiner Gattin sich in Leipzig hören lassen.

Der erste Band der Biographie Beethoven's von A. W. Thayer ist in Berlin bei Friedr. Schneider erschienen.

In Rotterdam wird demnächst Haydn's Schöpfung unter Bargiel's Direction aufgeführt werden.

Herr Prof. Bischoff polemisirt in Nr. 40 seiner Niederrh. Musikzeitung nicht ohne Gründe gegen einige in der neuen Breitkopf und Härtel'schen Beethoven-Ausgabe stehenden Lesarten in Beethoven's Symphonien Nr. 3 und 5. Wer hier Recht hat, ob Herr Bischoff oder der Redacteur jener Partitur-Ausgabe, Herr Dr. Rietz, würde sich nur dann entscheiden lassen, wenn man wüsste, ob als Vorlage blos Beethoven's Manuscript, oder auch eine Stichcorrectur von ihm benutzt werden konnte. Wir hoffen hierüber demnächst Genaueres mittheilen zu können.

*) Es waren die Fugen für Orgel über BACH.

Die Angelegenheit der Abonnement-Concerte in Hannover befindet sich noch in der Schwebe. Sollte nicht eine »Gesellschaft von Musikfreunden« daselbst sich zur Aufrechterhaltung solcher Concerte bilden können? — Joachim wird diesen Winter seine Quartettsoiréen fortsetzen.

Frl. Anna Mehlig in Stuttgart ist zur Hofpianistin der Königin von Württemberg ernannt worden.

Viele R. Wagner betreffende Mittheilungen, auch die über das Geschenk eines Stocks mit dem Schwan, werden neuerlich als unwahr bezeichnet.

Unter den bei Peters erschienenen Compositionen S. Bach's befinden sich 23 Clavierstücke, 3 Sonaten für Clavier und Flöte und andere Werke, die bisher noch nicht gedruckt waren.

Eine Biographie Mendelssohn's soll demnächst erscheinen und zwar von Aug. Reissmann.

Leipzig. Am 19. October brachte das Stadttheater zum Benefiz des Hrn. Capellmeister G. Schmidt seit längerer Zeit wieder einmal Marschner's Oper »Der Templer und die Jüdin«, ein Werk, dessen Werth zwar vielfach überschätzt wird, in Rücksicht auf die allgemeinen Opernverhältnisse unserer Zeit aber immerhin einen Platz im Repertoire unserer Bühne verdient. Die Aufführung entsprach mässigen Anforderungen.

— In Bezug auf die in voriger Nummer gemeldete Hauptmann-Feier haben wir zu berichtigen, dass blos der erste Theil der Production, der gegen 11 Uhr schloss, ausschliesslich Hauptmann'sche Compositionen enthielt.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 31. October 1866. **Nr. 44.** I. Jahrgang.

Fr. Schubert's Ossian-Gesänge.

(Original-Ausgabe: Nachgelassene musikalische Dichtungen für Gesang und Pianoforte. 5 Lieferungen, Pr. à 1 fl. 15 kr. Wien, Diabelli.)

B. Obwohl die Ossian-Gesänge seit mehreren Decennien in der musikalischen Literatur existiren, erinnern wir uns doch nicht, dass die Kritik bisher Anlass genommen hätte, dieses Werk einer näheren Besprechung oder Analyse, deren es doch in hohem Grade würdig ist, zu unterziehen: auch glauben wir nicht, dass diese in ihrer Art unschätzbaren Tondichtungen des unvergleichlichen Lieder-Meisters sich derjenigen Verbreitung und des Ansehens erfreuen, die ihnen von Rechts wegen zukommen. Möglich immerhin, dass sich dieses Verhältniss einigermaassen gebessert hat, seit Schubert's Gesänge in den billigen Nachdruck-Ausgaben erschienen sind. Wie dem aber sei, die Kritik hat doch entschieden die Pflicht, ein Werk wie dieses, wenn auch ziemlich verspätet, in den Kreis ihrer Betrachtungen zu ziehen, und dadurch vielleicht Manche, denen die Bekanntschaft mit demselben entgangen sein möchte, auf den reichen Schatz aufmerksam zu machen, der darin enthalten ist.

In der That: wenn Schumann einmal, da er zuerst mit Schubert's Cdur-Symphonie bekannt wurde, begeistert ausrief: derjenige wisse noch wenig von Schubert, der dieses Werk nicht kenne; wenn seitdem noch manches andere Werk zu derselben Bemerkung veranlassen konnte, so müssten wir sie im Angesicht des in Rede stehenden Cyklus von Gesängen nur nochmals wiederholen. Wir möchten diesen schon in den Jahren 1815—17, also in Schubert's 18. bis 20. Lebensjahr componirten, aber erst in seinem Nachlasse erschienenen Gesängen sogar eine ganz besondere kunstgeschichtliche Bedeutung vindiciren, denn es ist uns auf dem Gebiet der Gesänge am Clavier kaum ein Werk bekannt, welches d i e V e r s c h m e l z u n g d e s d e c l a m a t o r i s c h e n m i t d e m m e l o d i s c h e n P r i n c i p e, wie sie Bach in seinen Cantaten und Passionen, Gluck in seinen letzten Opern darstellt, in so vollendeter, bewunderungswürdiger Weise repräsentirte.

Bekanntlich rühren diese angeblichen Ossian-Dichtungen von einem schottischen Literaten des 18. Jahrhunderts, Namens Macpherson her, der sie betrüglicher Weise als von ihm aufgefundene Originalien herausgab und damit viel Geld erwarb. Was den ihnen zukommenden reellen poetischen Werth betrifft, so kann nicht verschwiegen werden, dass sie inhaltlich zum Theil höchst verschwommen, unklar und ohne inneren Zusammenhang sind. Gleichwohl lässt sich wiederum nicht leugnen, dass sie für die musikalische Behandlung insofern sehr günstige Elemente enthalten, als der Reichthum an empfindungsvollen und eigenthümlichen Bildern darin die musikalische Erfindung zuweilen geradezu herausfordert, ihnen ein tonliches Gewand zu verleihen. Wenn daher ein Genius gleich dem Schubert's sich ihrer bemächtigt, so ist vorauszusehen, dass auch ein Reichthum an empfindungsvollen und eigenthümlichen m u s i k a l i s c h e n Gestaltungen zu Tage kommen wird. In der Form wird freilich auch der genialste Tondichter dort nichts Abgeschlossenes, Ganzes, in seiner Totalität Wirkendes zu Stande bringen, wo das Gedicht verschwommen, unklar und ohne inneren Zusammenhang ist, oder wo die in poetisches Gewand gekleideten Bilder gar in's Abstruse und Sinnlose verfallen. Wir beziehen uns hier auf das zurück, was kürzlich in einer Recension über Balladen in d. Bl. (Nr. 33) gesagt worden, und haben nur Weniges beizufügen.

»Gesänge«, wie man jene der gebundenen Liedform entwachsenen musikalischen Formen nennt, die zwischen Arie und Lied sich frei bildeten, bald von der einen, bald von der andern die Ausdrucksweise oder Manier entlehnend, stehen zu jenen gebundeneren Formen etwa in demselben Verhältniss, wie die »Phantasie« zum Rondo oder zur Sonate. Sowie aber auch die Phantasie, um ein Kunstwerk genannt werden zu können, keineswegs die a b s o l u t e Ungebundenheit und Formlosigkeit zur Voraussetzung haben kann, so werden auch »der Gesang«, die »Ballade« — oder welche Namen alle derlei Werke für eine Singstimme mit Begleitung eines Instruments annehmen, die nicht die einfache Liedform repräsentiren — an gewisse

formelle Bedingungen geknüpft sein, als z. B. Einheit der Tonart, Durchführung und zeitweise Wiederholung von Hauptmotiven u. s. w., da sonst das Ganze in zusammenhanglose Bruchstücke zerfallen muss. Es lässt sich nicht genau bestimmen, wie weit der Tondichter in seiner Freiheit gehen kann — ist er doch selbst dem Gedicht gegenüber einigermaassen unfrei; doch wird sich im speciellen Falle immer sagen lassen, ob er den Bedingungen der Tonkunst als solcher gerecht geworden ist, die Mannigfaltigkeit mit der Einheit zu verbinden gewusst hat, oder ob er vielleicht ein Gedicht, das der musikalischen Behandlung, wenn auch im Einzelnen günstig, doch im Ganzen sich spröde erwies, lieber hätte uncomponirt lassen sollen. Selbstverständlich sieht man einem grossen Meister auch hierin leichter etwas nach, als einem kleinen, denn bei ihm ist es oft die überschäumende Naturkraft, bei dem andern mehr die Unfähigkeit und Unklarheit überhaupt, die zu dem Missgriff verleiteten.

Es sind acht Stücke, welche Schubert aus jener Gedichtsammlung auswählte: 1) Die Nacht, 2) Cronnan, 3) Kolma's Klage, 4) Loda's Gespenst, 5) Shilric und Vinvela, 6) Ossian's Lied, 7) Das Mädchen von Inistore, 8) Der Tod Oskar's. Sie sind überwiegend mit Naturschilderungen angefüllt, von düster-romantischem Gepräge. Von diesem allgemeinen Hintergrunde hebt sich der concrete Theil ab: Klagen über die untergegangene Vorwelt, elegische Herzensergiessungen zwischen Liebenden und Freunden; sogar ein Gespräch zwischen einem König und einem Gespenst (Loda's Gespenst) vernehmen wir, welches mit einem Zweikampf endet, in dem das »Gespenst« unterliegt (! Tolleres lässt sich kaum denken!) u. dergl. mehr. In dem letzten Stücke (Oskar's Tod) lässt der Dichter zwei Kriegshelden, die gleich Achilles und Patroklus durch innigste Freundschaft mit einander verbunden sind, in Liebe zu Einem Mädchen entbrennen. Sie beschliessen den Conflict durch einen Zweikampf zu lösen; der eine fällt, der andere weiss es so einzurichten, dass er von der Hand der Geliebten, natürlich ohne deren Absicht, den Tod erleidet; schliesslich entleibt sich auch diese. Mit diesem tragischen Gemälde schliesst der Compositionscyklus ab.
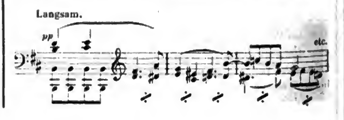
Diese Gesänge füllen in der Original-Ausgabe fünf stattliche Hefte, und es lässt sich ohne Uebertreibung sagen, dass in ihnen jede Note von dem wunderbaren musikalischen Genie ihres Autors Zeugenschaft ablegt. Zwar kann nicht geleugnet werden, dass sich das Formlose der Dichtungen im Ganzen auch in dem aphoristischen, rhapsodischen Wesen der Compositionen fühlbar macht, aber diesen Mangel, den der Componist nicht in erster Linie verschuldet, wird man ihm, Angesichts der Fülle des concret Schönen und der höchst bedeutenden Einzelzüge, gerne nachsehen. Die Gesänge bewegen sich grösstentheils in einem Wechsel von Recitativ und melodischen Ergüssen. Die ersteren sind declamatorisch bedeutend, die letzteren wetteifern an sprühender Erfindung und Schönheit mit dem Herrlichsten, was wir von Schubert besitzen. Bekannt ist Schubert's Vorliebe zu häufigen und mitunter grellen Modulationen. Sie macht sich auch in diesem Werk bemerkbar, aber wir werden nur wenig Fälle zu verzeichnen haben, in welchen Schubert hier von diesem Kunstmittel, welches zumal in seinen Instrumentalwerken nicht immer ganz motivirt verwendet erscheint und dadurch verletzend wirkt, einen andern als den tiefsinnigsten, feinsten Gebrauch macht.

Wir wollen nun die einzelnen Stücke noch etwas näher betrachten, theils um den Leser, der diese Gesänge noch nicht kennen sollte, nachdrücklich auf sie aufmerksam zu machen, theils um zu untersuchen, wie sich die einzelnen Gesänge auch in Hinsicht der Form zu den allgemeineren künstlerischen Forderungen verhalten.
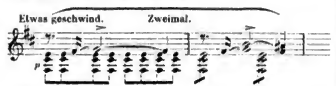
Das erste Stück »Die Nacht«, welches das erste Heft allein ausfüllt, enthält im Gedicht vorerst durch den Mund eines Barden die schauerlich-düsterste Beschreibung einer »dumpfigen und finsteren« Nacht. Bilder wie:

> Vom Baum, beim Grabe der Todten,
> Tönt der Eule klagender Sang.
> Auf der Haide erblick' ich einen dämmernden Schatten,
> Es ist ein Geist, er schwindet, er flieht!
> Durch diesen Weg wird eine Leiche getragen,
> Ihren Pfad bezeichnet das Luftbild.
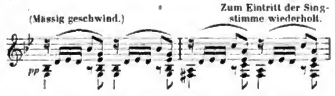
und ähnliche erfüllen diesen Theil. Dann spricht der Häuptling seine Furchtlosigkeit gegenüber allen Schrecken der Nacht aus, fordert in der erleuchteten Halle die Jünglinge und Mädchen zum Tanze auf und singt schliesslich ein Loblied auf die Jagd. Dass aus solchem Gedicht kein einheitliches Musikstück entstehen konnte, leuchtet ein. Die Composition, die in G-moll beginnt, endet mit dem Jagdliede in F-dur. Wenn wir also auf einen künstlerischen Totaleindruck hier verzichten müssen, so ist dagegen das Detail im höchsten Grade anziehend: es ist alles mit einer Genialität »gemalt«, die uns die Zerfahrenheit des Gegenstands wenigstens eine Zeit lang vergessen macht. Die schleichenden Achtel des ersten Ritornells bringen schon eine unheimliche Stimmung hervor. Die Mischung von Recitativ und Arioso im folgenden Gesang bei ganz wundersamen Modulationen erregt gewaltig die Phantasie. Die Stelle, wo von der Leiche gesprochen wird, kündigt sich nach einem schnell dahin huschenden Satz, der sich in Es-moll bewegte und plötzlich in Gesdur schliesst, in einem langsamen Ritornell in H-moll an, eine Tonart, die nach dem Es-moll nicht von fahlerer Farbe sein könnte. Was aber in dieser Tonart nun gebracht wird, athmet vollends wahre Verwesung. Man höre und beachte besonders den Querstand im zweiten Takt:



Nicht minder eindrucksvoll ist, was nach diesem langsam schleichenden Stück, das mit dem Fis dur-Accord schliesst, nun in H-moll und in raschem Tempo als Einleitung zu dem »Heulen der Dogge« erklingt:



Weiter die ängstliche Figur in der Begleitung zu dem Stück in G-moll, wo von dem Wanderer die Rede ist, der »düster und keuchend, zitternd und traurig« den Weg verlor:



Harmonisch ziemlich gewaltsam klingen die fünf Forzato-Accorde oder vielmehr der fünfte derselben, an der Stelle, wo des alten Baums Erwähnung geschieht; aber freilich fordert das »Krachen des fallenden Astes« zu solcher Malerei heraus. Die Wiederkehr des ersten Motivs, wenn auch in Fis-moll, dann die allmälige, wenn auch enharmonisch gewundene Rückkehr nach G-moll, lässt diesen ersten Theil, also den Gesang des Barden, immer noch ziemlich »geformt« erscheinen. Wie nun dem Zuhörer ohne anderweitige Vermittelung klar werden soll, dass von hier an eine andere Person durch denselben Mund spricht, bleibe dahingestellt; im Grunde ist es auch nicht unbedingt erforderlich; man kann annehmen, dieselbe Person gehe von der Schilderung der Nacht zu Betrachtungen anderer Art über und erhebe sich dann über jene Eindrücke. Die Musik, die jetzt in Es-dur energisch eintritt, giebt jedenfalls dem Umschwung sprechendsten Ausdruck. Ein hübscher Zug ist weiter unten bei den Worten »Stimmt an den Gesang« das Wiederholen desselben Einleitungsmotivs zuerst in G-dur, dann immer höher in A-moll und C-dur. Das reizende Tanzmotiv im ¾Takt, das dann folgt, ertönt zuerst in D-dur, dann in A-moll, man merkt, dass kein rechter Ernst mit dem Tanzen ist, denn der Häuptling verlangt gleich darauf nach dem sangbegabten Barden, um »die Thaten der Vorwelt zu künden«, dann aber fällt er plötzlich in das bereits erwähnte Jagdlied, welches ächt Schubert'sch genannt werden muss. Schon der Uebergang nach *As* (von *F*) charakterisirt den Autor, noch mehr das folgende Unisono mit dem Ausgang auf der Dominante von F-moll. Sehr wirksam sind dann jene Accordfolgen, die zuerst verbindungslos scheinen und dennoch logisch klingen, weil immer eine Beziehung zu einem dritten vorhanden ist: *♭F C͡* | *♯A ♭G C F*. Die Beziehung von A-dur und G-moll auf D-moll und dessen Verwandtschaft mit *F* lassen die frappante Folge gerechtfertigt erscheinen. Das ganze Jagdlied, welches zwei Strophen hat, ist übrigens von prächtiger Frische.*)
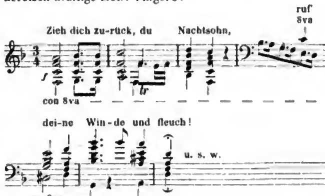
Im zweiten Heft ist »Cronnan« wieder ein Stück voll textlicher und musikalischer Schauermalerei. An schönen lyrischen Stellen fehlt es auch hier nicht: sogar ist die Einheit der Tonart gewahrt und kehrt der Anfangssatz am Schluss wieder. Die Seltsamkeit des Textes, der abermals zwei Personen sprechend einführt, und zwar den Helden Shilric und den S c h a t t e n seiner aus Gram verstorbenen Geliebten Vinvela, lässt in uns trotz allen musikalischen Schönheiten ein reines Wohlgefallen an diesem Stück schwer aufkommen. Dagegen ist das folgende »K o l m a ' s K l a g e« allseitig ein wahres Prachtstück. Das Gedicht zerfällt in drei Hauptpartien, deren erste abermals die Schrecken der Nacht zum Gegenstand hat. Kolma, »verloren am stürmischen Hügel«, ruft an Baum und Fels den Geliebten, Salgar, an, der nicht erscheint. Im zweiten Theil ist die Scene durch den Mond erhellt; dennoch sieht Kolma ihren Salgar nicht, bis sie endlich den Geliebten und ihren ihm feindlichen Bruder im Blute findet: sie sind beide im Zweikampf gefallen! Der dritte Theil enthält dann Kolma's elegischen Klagegesang. Diese drei Hauptpartien des Gedichts hat Schubert auch musikalisch in drei Theilen gegliedert, deren erster in drei Strophen mit derselben Musik in C-moll ⁶⁄₈ steht, und eine grossartige breite Lyrik entfaltet. Der zweite ist durch einen ebenfalls lyrischen Satz in As-dur ⁶⁄₈ von freundlicherem Gepräge ausgedrückt, wobei freilich auffällt, dass die zweite Strophe Kolma's Erblicken der beiden Todten mit derselben Melodie wiedergiebt. Da Schubert sonst in diesem Werke mit dramatischen Recitativen nicht geizt, so nimmt es billig Wunder, wie er die grausige Ueberraschung mittelst jener freundlichen Melodie ausdrücken konnte, die zwar auch ihre melancholischen Partien enthält, doch, wie uns scheint, passender von jenem Moment an verlassen worden wäre. Der dritte Theil steht in F-moll und enthält zwei gleichlautende Strophen. Die Verschiedenheit der Situation am Anfang und Schluss rechtfertigt p o e t i s c h gewiss die Tonarten C-moll und F-moll, die auch wenigstens in naher Verwandtschaft zu einander stehen. Nur im zweiten Theil also scheint uns die Musik mit dem Gedicht nicht ganz conform. Sehen wir davon ab, betrachten wir das G a n z e als lyrisches Klagelied, so können wir uns dem musikalischen Genuss desto vollständiger hingeben. Und in der That sind die drei Lieder, die diesen Gesang bilden, überaus herrlich und scheinen uns Schubert's vorzüglichsten Gesängen ebenbürtig. Das erste mit seiner grossartig aufschwellenden Modulation

♯6 ♭6
♭ ♮ ♭5 4 ♭7 ♯6
(*C C Ces B As*) und dem enharmonischen Rückgang durch *As* nach C-moll, dann mit seinen wuchtigen Bässen, über welch allem eine breit aushallende Melodie sich stolz er-

*) Dieses Jagdlied ist auch durch eine Uebertragung für Männerchor von J. Herbeck (Wien, Spina) bekannt geworden.

hebt, fesselt uns mit aller Macht. Der As dur-Satz darauf ist von wunderbarer Lieblichkeit und ergreifendem Ausdruck. Ebenso eignet dem dritten Liede, wie uns scheint, ganz zauberische Schönheit. Beispiele lassen sich hier nicht geben, diese Lieder wollen in ihrer Totalität gehört und genossen werden.

Von »Loda's Gespenst«, welches Stück das dritte Heft bildet, kann sich nur ergreifen lassen, wer über das Bedenkliche des Gedichts hinwegzusehen vermag und sich rein an die musikalischen Malereien hält, die allerdings eine nicht geringe Anzahl interessanter Züge bieten. Mit dem Gegenstande hat es folgende Bewandtniss: König Fingal findet keinen Schlaf, erhebt sich »im Glanze seiner Waffen«, und »steigt den Hügel hinan, die Flamme des Thurms von Sarne zu sehen«. Da fährt Loda's Gespenst einher (man erfährt nicht was dieser Loda eigentlich war); es »schüttelt den gewalt'gen Speer; in seinem dunkeln Gesicht erglüh'n die Augen wie Flammen, seine Stimme gleicht entferntem Donner.« Fingal ruft es an und gebeut ihm zu fliehen; der Geist will nicht weichen; sie streiten lange, bis es zum Kampf kommt. Trotz des Speers von »furchtbarer Länge«, den der Geist auf Fingal senkt, durchdringt doch Fingal's Stahl den Geist, und — »laut schrie Loda's Gespenst, als es in Nebel zerfliessend, auf dem Winde sich hob«. (!!) Die Freunde Fingal's erwachen, vermissen den König, dieser aber kehrt »im Klang seiner Waffen« zurück und es erhebt sich ein Jubelgesang: »Heil unserm König, tapfer und stark, ihm beugt sich selbst der Geister schreckliche Macht«. — Die Composition folgt allen Momenten des Gedichts nach Balladenart, bald recitativisch, bald in arioser Weise. Hervorzuheben ist das heroisch kräftige Motiv Fingal's:



dann der Gesang des Geistes, namentlich seine Drohungen, wo die Begleitung im Unisono, die rechte Hand in einer punktirten Figur, die linke in Vierteln, majestätisch einherschreitet; ferner die wiederholte Fanfare zur Rückkehr des Königs und der dreistrophige Schlussgesang.*) Ob man im Ganzen dieses Stücks nicht doch eine Verirrung des Tonsetzers nach Seite seiner Wahl zu erkennen habe, ob das Gedicht nicht besser uncomponirt geblieben wäre, ob der Musik nicht einige Gewalt angethan worden ist, da sie sich hergeben musste, solche Bilder zu »malen«, dies mögen die Leser selbst beurtheilen. Freilich muss man andererseits zugestehen, dass der Tondichter im Ganzen künstlerisches Maass beobachtet hat, so dass wir keinen Gewaltsamkeiten und phantastischen Verzerrungen (zu welchen die grellen Farben des Gedichts so leicht verführen konnten) begegnen und ihm vielmehr viele, auch musikalisch an sich sehr interessante Einzelzüge geglückt sind.

Im vierten Heft ist das erste Stück »Shilric und Vinvela« wieder eine Art Zwiegespräch. Vinvela giebt sich feurigen Betrachtungen über ihren Geliebten hin, welcher dann selbst die traurige Kunde bringt, er müsse mit Fingal in den Krieg ziehen; Todesahnungen überfallen ihn hierbei; Vinvela wird ebenfalls von dem Gedanken an seinen möglichen Tod ergriffen und giebt zum Schluss die Versicherung, dass sie seiner ewig gedenken wird. Hier haben wir wieder einen Stoff vor uns, in dem es sich um rein menschliche Empfindungen handelt; ein ächt elegischer Ton liegt über demselben ausgebreitet, und der Tondichter konnte hier seine Kunst nach ihrer lyrischen Seite hin reich entfalten. Merkwürdig bleibt auch hier freilich die musikalische Wiedergabe eines Gesprächs durch einen Sänger, obwohl allerdings die Darstellung durch zwei (Sopran und Tenor) nicht ausgeschlossen ist. Der Componist bemerkt aber nichts über seine diesfallsige Intention. Das Stück gestaltet sich übrigens in tonaler Beziehung sonderbar genug: es beginnt in *B* und schliesst in *A*. Eine Nothwendigkeit solcher Anlage sehen wir, aufrichtig gesagt, nicht ein; sie ist nur die Folge eines gänzlichen sich Ueberlassens des Tondichters an seine Phantasie, ohne Rückschau und Plan. Wie willkürlich er die Tonarten verknüpft, zeigt u. a. auch der letzte Satz, »Vinvela's Gesang«, der nach F-moll in A-dur anhebt, zwei Tonarten, die in der That absolut geschieden sind, und zu deren gewaltsamer Aneinanderknüpfung unseres Erachtens gar keine zwingende Nothwendigkeit vorliegt. As-dur statt A hätte dieselben Dienste gethan, oder wenn der vorhergehende Satz in F-dur geschlossen hätte, konnte der folgende auch in B stehen, womit dann sogar wenigstens eine äusserliche tonale Abrundung gegeben worden wäre. Das Stück ist übrigens wieder sehr reich an ausdrucksvollen Stellen. Man sehe den ersten Gesang Shilric's, dann den G moll-Satz Vinvela's, wo die nachschlagende Sechszehntelbegleitung der linken Hand die schmerzliche Unruhe in der Seele des Mädchens so treffend ausdrückt, den feurigen Schlussgesang Vinvela's und vieles Andere.

Die beiden andern Gesänge dieses Hefts »Ossian's Lied nach dem Falle Nathos« und »Das Mädchen von Inistore« sind rein lyrischer Art; der erstere ein ruhiger einstrophiger Gesang in E-dur, dessen Anfangsmotiv am Schluss wiederkehrt und so das Ganze schön abrundet; der zweite ein elegisches Stück in G-moll, wo ebenfalls nach einer declamatorisch hervortretenden kurzen Stelle die Haupt-

*) Auch dieser Schlussgesang ist von Herbeck für Männerchor bearbeitet und bei Spina erschienen.

melodie, und zwar in harmonischer Hinsicht sehr eigenthümlich eingeleitet, wiederkehrt. Diese beiden Gesänge enthalten zwar weniger verschiedenartige frappante Züge; sind aber dafür einheitlich und werden nicht verfehlen, eine vollständige und tiefe Wirkung zurückzulassen.

Das fünfte Heft endlich enthält blos jenes Schauerstück »Der Tod Oskar's«. Oskar's Vater (wenn das wiederholte »mein Sohn« buchstäblich zu verstehen ist) tritt hier als Erzähler der Begebenheit auf und stellt die Personen selbst sprechend dar. Dem Wesen einer »Erzählung« mit immerfort neuen Einzelmomenten gemäss, folgt die Musik ohne alle Rücksicht auf selbständige Entfaltung jenen Momenten, dieselben aber innerlichst erfassend und wo irgend möglich in musikalische Lyrik umwandelnd. Eine musikalische Einheit konnte höchstens auf die Weise erzielt werden, dass der Erzähler am Schluss wie am Anfang seinen elegischen Empfindungen über das ganze traurige Ereigniss freien Lauf gelassen hätte. Der Dichter lässt aber den Erzähler hierzu nicht direct kommen, letzterer beschreibt schliesslich die »Gräber beim Bache des Hügels«. Für den Tondichter war also, wenn er schon dieses Gedicht »in Musik setzen« wollte, kein anderer Anhalt gegeben, dem Ganzen einigermaassen zur musikalischen Einheit zu verhelfen, als durch ein Nachspiel, worin die elegischen Motive des Anfangs nochmals und in derselben oder einer nächstverwandten Tonart anklangen. Schubert hat dies nicht für nöthig gehalten und somit hier wieder eine Reihe allerdings höchst genialer Einzelmalereien geliefert, die man eben als solche nehmen und geniessen muss. Seiner Genialität konnte es gelingen, hier wie in den andern zu dieser Gattung gehörigen Gesängen durch reiche musikalische Erfindung genügenden, ja überreichen Ersatz zu bieten. Doch kann man vor der Nachahmung jenes Vorgehens Solche nicht genug warnen, denen diese reiche Erfindung nicht verliehen ist. *Quod licet Jovi* . . .

Wir hätten den Lesern noch eine grosse Anzahl musikalisch interessanter Einzelzüge aus dem besprochenen Werk hier mittheilen können, fürchteten aber, dass die meisten, aus dem Zusammenhang gerissen, bei weitem nicht den Eindruck machen würden, den sie im Stück selbst, in Folge der Art ihres Auftretens nach dem Vorangegangenen, wirklich machen.

Unsere Aufgabe war, solche Leser, denen die »Ossian-Gesänge« bisher unbekannt geblieben, an den vorhandenen Schatz zu erinnern, zugleich aber Gesichtspunkte aufzustellen, nach welchen das Werk vom kritischen Standpunkte zu beurtheilen sein möchte. Die persönliche Leistung eines grossen Genius bleibt immer merkwürdig, selbst dort, wo derselbe im Bewusstsein seiner Kraft sich Aufgaben stellt, die eigentlich nicht mehr streng künstlerisch heissen können. Die Kritik aber hat, indem sie die persönliche Leistung anerkennt, doch auch die Aufgabe, das Schalten und Walten des Genius an dem höheren Kunstgesetz, das über dem Individuellen steht, zu messen, und dadurch wo möglich zu verhindern, dass die von irrigen Voraussetzungen ausgehende Nachahmung sich auf das Vorgehen anerkannter Meister stütze.

Wir hoffen jene Aufgabe so weit gelöst zu haben, als dem Leser nöthig oder willkommen sein dürfte, um durch directe Bekanntschaft mit einem genialen Werk einerseits seinem Schönheitssinne neue Nahrung hinzuzuführen, andererseits seine eigene Urtheilskraft zu schärfen.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Zweihändige Clavierstücke.

Eine mässige Reihe von Clavierstücken neuesten Datums ist uns zur Recension zugekommen, unter welchen wir in erster Linie jene in neuerer Zeit vom Componisten, F. Hiller, mehrfach in Concerten vorgetragenen: »Gavotte, Sarabande, Courante« nennen dürfen, die nun bei Breitkopf und Härtel als Op. 115 erschienen sind. Der Charakter jener alten Formen ist der Hauptsache nach, nämlich in Rhythmus, Taktart und Bewegung, festgehalten, im Uebrigen herrscht das moderne concertante Wesen, das sie zum öffentlichen Vortrag als neue Musik geeignet macht. Ihren Kunstwerth festzustellen, muss natürlich an anderer Stelle d. Bl. versucht werden.

In demselben Verlag erschienen: Vier Phantasiestücke von H. v. Herzogenberg, Op. 4, einem neueren Componisten, den wir in diesem Jahrgange schon mehrmals zu nennen in der Lage waren. In dem vorliegenden Hefte bewegt er sich so hart in Schumann's Fusstapfen und Manieren, dass die individuelle Selbständigkeit darunter leidet. Bei einem Op. 4 darf man aber hierin wohl Nachsicht üben und hoffen, dass der begabte und ziemlich formfertige Autor sich selbst wieder finden werde.

Constantin Bürgel, unsern Lesern ebenfalls bereits bekannt, hat, auch in demselben Verlag, drei Phantasiestücke (Preghiera, Canzonetta, Serenade) als Op. 13 herausgegeben. Ihre Durchsicht hat uns einige Besorgniss eingeflösst, dass dieses Talent auf Irrewege zu gerathen in Gefahr steht. Es fehlt hier durchaus an freiem melodischen Zug, es ist alles musivisch, dabei stellenweise salonmässig prunkend und flimmernd, im Ganzen unerquicklich wie der Berliner Sand, mitunter auch übelklingend. Hoffen wir, dass Bürgel sich bald natürlicheren einfacheren Ausdrucks befleissigt erweisen werde.

Dem Componisten des Columbus und des Astorga, J. J. Abert, sind der deutsche Krieg und seine Opfer so zu Herzen gegangen, dass er »dem Andenken der im Feldzug 1866 gefallenen Krieger« einen Trauermarsch gewidmet hat (in zweihändiger und in vierhändiger Form; Stuttgart, Ebner). Der Anfang klingt recht heroisch, die eigentliche »Melodie«, die dann folgt, hat aber einen so kläglichen Ausdruck (chromatisch à la R. Wagner), als ob der »süddeutsche Standpunkt« damit dargelegt werden sollte, gegen dessen Berechtigung natürlich hier nichts zu bemerken ist. Uebrigens klingt das Stück entschieden orchestral und es hat dem Autor wohl ein förmlicher Trauerzug mit Militärmusik vorgeschwebt.

Vier Hefte von Johannes Schondorf, Zweite Polonaise Op. 13, Impromptu Op. 14, Kleine Menuett Op. 15 und Bacchanal Op. 16 (Leipzig, Kahnt) erinnern uns an eine Besprechung seiner Compositionen Op. 4—9 in der »Deutschen Musikzeitung«, von welchen gesagt wurde, sie seien »Salonmusik besseren Schlages, insofern darin wenigstens noch eine Spur von Harmonik und Modulation zu finden« sei; und weiter: »instrumentirt gäben diese Stücke erträgliche Gartenmusik; als Clavierstücke sind sie zu arm an flüssiger Figuration«. Diese Ansicht fanden wir auch aus den vorliegenden Heften im Wesentlichen bestätigt; doch scheint der Componist

bemüht, sich zu einem höheren Genre zu erheben. Von den vorliegenden Stücken gefiel uns die Menuett in der Gedrungenheit ihres Stils am besten.

Im Verlag von Ebner in Stuttgart sind ferner noch zwei Stücke in zwei Heften »Albumblätter: Heisse Thränen, und Liebes-Leid« (auf dem Titelblatt steht fälschlich Liebeslied) betitelt, von P. Slawitzky erschienen. Jedes ist mit der Ueberschrift des betreffenden Dichter-Verses (»Wenn ich mich lehn' an deine Brust« von Heine, und »Wer in des Herzens Heimlichkeit« von P. Heyse) versehen. Was uns dabei vor Allem Wunder nimmt, ist die Art, wie der uns bisher unbekannte Autor diese Stimmungen ausdrückt: die »heissen Thränen« in D-moll, *Adagio lugubre*, »Liebes-Leid« in D-dur, *Grave* (man vergleiche den Sinn der vorgedruckten Texte genauer). Auf solche Art wird freilich die Ausdrucksfähigkeit der Musik bedenklich in Frage gestellt. Zum Glück für diese ihre Eigenschaft ist es aber das musikalische Genie, welches die Beweise herstellt.

Berichte.

Leipzig. Das zweite Abonnement-Concert (25. October) war nach verschiedenen Seiten sehr interessant und genussreich. Hier das Programm:

Erster Theil: Symphonie in G von Haydn (Nr. 13 der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe); Arie aus Titus, gesungen von Fräul. Em. Wagner aus Karlsruhe; Clavier-Concert in Es von Beethoven, vorgetragen von Herrn J. Derffel, Hofpianist der Grossfürstin Helene von Russland. Zweiter Theil: Fest-Ouvertüre von R. Volkmann (zum ersten Male); Solostücke für das Pianoforte (Phantasiestück und Rondo grazioso) componirt und vorgetragen von Hrn. Derffel; Lieder mit Pianoforte (»Nachtstück« von Schubert, »Ich wandre nicht« von Schumann) gesungen von Frl. Wagner; Ouvertüre zu »Genovefa« von Schumann.

Zunächst freut es uns berichten zu können, dass Volkmann's kürzlich in d. Bl. Nr. 40 besprochene Ouvertüre vortrefflich klang und viel Beifall fand. Obwohl die Janitscharen-Musik beibehalten worden war, konnte man doch nicht über allzugrossen Lärm klagen, Dank der bescheidenen Anwendung von Seite des Componisten und der ebenso bescheidenen Handhabung von Seite der betreffenden Musiker. — Von den Solisten gewann sich Frl. Wagner durch ihre herrlichen Stimmmittel die Gunst unseres Publicums, welches besonders durch die Lieder-Vorträge entzückt schien,*) während wir die Ausführung der Arie vorziehen möchten. Vollkommen können wir die Technik Frl. Wagner's noch nicht nennen. Springende Intervall-Schritte gelingen noch nicht zu vollkommener Reinheit, woran wohl die eingelernte Anwendung verschiedener Register die Schuld trägt. In Bezug auf Aussprache bleiben deutlichere Consonanten noch zu wünschen. — Herr Derffel fand mit dem Beethoven'schen Concert nicht den Beifall, den wir ihm gewünscht hätten. Das Publicum wusste die Feinheit, die streng musikalische Auffassung dieses Künstlers nicht zu würdigen; andererseits schien es uns selbst, als ob Herrn Derffel's Anschlag für solch ein Werk mit Orchester nicht die nöthige Breite habe; manches erhielt nicht den rechten Applomb. Eine kleine Indisposition dürfte auch dazu beigetragen haben, sein Spiel in manchen Partien etwas matt erscheinen zu lassen. Erst in seinen eigenen Stücken, die im Vergleich mit Anderem, was an dieser Stelle zuweilen geboten wird, sich sehr geistreich und interessant ausnahmen, schien man die Gaben und seltene Durchbildung des Pianisten zu würdigen; er fand hier eine weit wärmere Aufnahme. Im Ganzen konnte diese Production die gute Meinung, die wir von diesem Künstler hegen (vergl. die biographische Skizze in Nr. 37 d. Bl.), nicht verkleinern. Wir haben ihn zu oft und mit zu grossem Genuss Beethoven'sche Kammermusik, dann Bach, Schubert u. A. spielen gehört, als dass wir dem Urtheil beitreten könnten, welches Derffel zu einem »eleganten Salonspieler« degradiren will. — Bei Haydn's Symphonie war die Neuerung auffallend, dass die vier Sätze ohne Pause hinter einander gespielt wurden; wir konnten hierfür keinen inneren Grund finden. Die Orchesterstücke wurden durchgängig vortrefflich ausgeführt. Unsere Capelle hat übrigens durch einen ersten neuen Flötisten und desgleichen Oboisten eine wesentliche Verbesserung erfahren.

*) Auf reichlichen Beifall hin gab die Sängerin noch ein Lied von C. Reinecke zu.

Miscellen.

Eine Feuilleton-Kritik.

(Schluss.)

Wir trugen eine neue Schicht von unserem Novitätenberge ab und stiessen auf J. O. Grimm's »Suite in canonischer Form«. Dieselbe Suite war uns von den philharmonischen Concerten her in gutem Andenken, gern sahen wir das feine, geistreiche Geflecht sich vor unseren Sinnen wieder knüpfen und lösen. Einen noch köstlicheren Genuss aus den vorjährigen Philharmonie-Concerten rief uns Schubert's Zwischenact-Musik zu »Rosamunde« zurück. Herr Spina, dessen rühmlicher Schubert-Eifer jetzt nachzuholen strebt, was seine Vorfahren auf dem Diabelli'schen Thron versäumten, hat die beiden Entreacts aus »Rosamunde« in Partitur, dann in zwei- und vierhändiger Bearbeitung veröffentlicht. Schubert's Orchesterstücke gehören nicht zu jenen, die durch Stimmenfülle, Contrapunktik oder Passagenwerk dem Clavier-Uebersetzer Schwierigkeiten bereiten, aber das bezaubernde Colorit der Schubert'schen Instrumentirung vermisst man aufs schmerzlichste. Carl Reinecke's bewährte Hand hat indessen auch in diesen Clavier-Arrangements das Erreichbare geleistet, und wer das Original lebhaft im Gedächtniss trägt, der wird, wie im Leben so auch in der Kunst, selbst das farbenlose Porträt mit Dankbarkeit betrachten.

Auch Schubert's »Ouvertüre im italienischen Stile« in C-dur (Partitur und vierhändiges Arrangement bei Spina) spielten wir zum ersten Mal. Sie war nebst einer gleichbetitelten zweiten (in D-dur) noch zu Lebzeiten des Componisten ein beliebtes Concertstück in Wien, was bekanntlich wenig Schubert'sche Compositionen von sich rühmen konnten. Während wir jetzt die früher verkannten oder ganz ungekannten Werke Schubert's hervorsuchen und hochschätzen, sind seine »italienischen Ouvertüren« fast spurlos verschollen. Schubert schrieb sie zur Zeit des epidemischen Rossini-Fiebers in Wien, theils mit ironischer Absicht, theils wirklich getroffen von der glänzenden Neuheit dieser Erscheinung. Der Rossini'sche Einfluss wirkte zu Anfang der Zwanziger-Jahre mit der Unwiderstehlichkeit einer Naturgewalt. Vielleicht der merkwürdigste Beleg dafür ist, dass in den Werken Spohr's, Weber's und Schubert's, dieser drei leidenschaftlichen Rossini-Gegner, sich deutliche Spuren dieses Einflusses erkennen, durch eigene Aussprüche dieser Meister biographisch constatiren lassen. Die »Italienische Ouvertüre in C«, gefällig erfunden und effectvoll instrumentirt, giebt freilich weder den ächten Schubert, noch den ächten Rossini. Schubert musste seine beste Eigenthümlichkeit verleugnen, um jene Rossini's — doch nicht zu erreichen. Hierauf fielen uns Nottebohm's vierhändige »Variationen über eine Sarabande von Seb. Bach« in die Hände. Mit Freuden machten wir uns abermals an diese uns bereits bekannt gewordene Composition, welche durch genauere und genaueste Bekanntschaft immer noch gewinnt.

Unsere vier Fäuste hatten die besten Stollen des Notengebirgs allmälig ausgeschürft, nur ein unheimlich glimmerndes Gestein lag noch unberührt: Richard Wagner. Mit etwas ängstlicher Neugierde schlugen wir den neuen »Huldigungsmarsch« auf, den Richard Wagner dem jungen Könige von Baiern widmete. Der Marsch beginnt mit einer sentimentalpatheiischen Einleitung, in welcher das unvermeidliche chromatische Gewinsel wenigstens auf langsame Noten vertheilt ist. Ein Trompetenstoss unterbricht diese Meditationen, und die Huldigung marschirt nun etwas strafferen Schritts, aber mit äusserst alltäglichen Ideen weiter. Wir zweifeln keinen Augenblick, dass Wagner, als er sich behufs dieser Inspiration »das Verzeichniss seiner Schlafröcke« reichen liess, den rothsammtenen mit Goldquasten und Türkisenbesatz gewählt habe. Aber leider kommt dieser Farben- und Juwelenglanz selbst in dem begeistertsten Clavier-Auszug nicht zu Tage und bleibt nur der einfache musikalische Schnitt. Wir können nicht dafür, dass dieser Schnitt uns überaus gewöhnlich und bürgerlich vorkommt. Der »Huldigungsmarsch« erinnert in vielen Wendungen an die Festzüge im »Tannhäuser« und »Lohengrin«, ohne diese auch nur entfernt zu erreichen. Wir wissen nicht, was Alles die Eingeweihten in diese Musik etwa hineingeheimnissen, bezweifeln aber, dass sie jemand Anderem als dem damit begrüssten freigebigen Souverän besonders theuer sein werden.

Ist das Arrangement des »Huldigungsmarsches« eine neue Probe von Bülow's Gewandtheit, so grenzt das Unternehmen seines Freundes Tausig, die Ouvertüre zu den »Meistersingern von Nürnberg« für vier Hände zu setzen, hart ans Unmögliche. Der Huldigungsmarsch ist doch noch jedenfalls königlich baierische Musik, aber in dem Spectakel der »Nürnberger« Wolfsschlucht hört jeder Gedanke an Musik auf. Das Wiener Publicum hat dies blutrünstige Vorspiel zu einer »komischen Oper« vor zwei Jahren im Original genossen und erinnert sich, was es damals hörend erlebte. Was aber vollends Menschenhände spielend dabei erdulden, weiss nur, wer es selbst versucht. Uns war zu Muthe, als bahnten wir uns mit blossen Armen einen endlosen Weg durch Nesselgebüsch und Dornenhecken, um zu einem Ziele zu gelangen, das fast noch schlimmer als der Weg dahin. Zu erschöpft waren wir von dem mörderischen Handgemenge, um weiterzuspielen, zu ärgerlich aufgeregt, um so den Abend zu beschliessen, den wir dem Frieden und der Harmonie zugedacht. »Diese Musik ist ja ärger als Krieg und Politik!« rief entrüstet mein mir an die linke Hand getrauter Kamerad. Was nun anfangen? Wie eine Leuchtkugel stieg uns der Gedanke auf, dass heute Strauss im Volksgarten spiele, und spornstreichs eilten wir hin, als folgte uns die Zunft der Meistersinger auf den Fersen. Im Volksgarten schimmerte es fröhlich von Lichtern und Klängen, Strauss begann eben mit schwungvollem Geigenstrich seine Walzer: »Auf den Bergen«. Die Opfer des Nürnberger Meistergesangs aber sanken aufathmend auf eine Gartenbank und waren glückselig wie — auf den Bergen.

Nachrichten.

Aus Wien wird uns geschrieben: Am 4. Nov. findet das erste Gesellschafts-Concert statt, in welchem die beiden Schubert'schen Symphoniesätze (H-moll und E-dur), welche zu Neujahr bei Spina erscheinen werden, abermals zur Aufführung gelangen, sowie auch das Mendelssohn'sche Finale zu »Loreley«, der Einzugsmarsch und Chor aus den »Ruinen von Athen« und die Arie: »O Ocean, du Ungeheuer« aus Oberon; diese, sowie das Solo in Loreley von Frau Marie Witt gesungen. Die Philharmoniker beginnen am 11. Novbr. ihren Cyklus von 8 Concerten im Operntheater; Hellmesberger bereitet seine Quartette vor; die Singacademie (unter Weinwurm's Leitung) will sich auch wieder zusammenraffen, aber keine Concerte geben. — Zur Aufführung von Berlioz' »Faust« wird der Componist hier erwartet, der das Werk in einem der Gesellschafts-Concerte selbst zu dirigiren wünscht. Das grosse Männergesang-Vereinsconcert (1200 Sänger) zum Besten der Wittwen und Waisen der im letzten Krieg Gefallenen, findet am 25. Oct. unter Herbeck's Leitung in der Winterreitschule statt, deren Hallen sich also nach einem Zeitraum von 19 Jahren wieder der Musik erschlossen haben.

Frankfurt a. M. So schwer es der hiesigen Einwohnerschaft wird, sich in die politischen Verhältnisse zu fugen, so gedrückt nach dieser Seite die Stimmung ist, so fühlt man andererseits mehr als je das Bedürfniss, sich dem Kunstgenusse hinzugeben, dem »ernsten Leben« die »heitere Kunst« zuzugesellen. So ist denn der Andrang zu unseren diesjährigen Museumsconcerten ein ganz ungemeiner. Das erste derselben, am 12. October, brachte die Ouverture zur Euryanthe und die Cmoll-Symphonie; die Gebrüder Thern erfreuten durch ihr präcises Zusammenspiel auf zwei Clavieren, Frl. Clara Perl zeigte grossen Umfang und bildungsfähiges Material der Stimme; der ihr gespendete colossale Applaus würde erst nach vollendeter Schule am Platze sein. — Der Quartettverein der Herren Heermann, Becker, Welcker und Lübeck eröffnete gleichfalls seine Soiréen; zur Aufführung kamen, unter Mitwirkung der Herren Thern, Quartett in G von Haydn, Variationen für 2 Pianoforte von Schumann, Quintett in C von Schubert.

In den für die »Cölner Zeitung« geschriebenen Reisebriefen aus Mexiko erzählt W. Winkler u. A. auch von einem Concert, das der deutsche Club vor der Haute-Volée der mexikanischen Gesellschaft veranstaltete. Mitwirkende waren ausser der österreichischen Militärmusik und dem deutschen Männergesangverein die Opernsängerinnen Sulzer und Sowerthal und der Pianist Bökelmann. Von den Gesangvorträgen gefielen zumeist das deutsche Vaterland von Reichardt, Wachtlied von Otto (?) und das da capo begehrte Herbstlied von Mendelssohn. Pianist Bökelmann brachte seine Sachen »nicht zur Anerkennung, vielleicht kaum zum Verständniss«, wiewohl er selbes durchs Programm möglichst zu fördern bestrebt war. Da musste u. A. Beethoven's Cismoll-Sonate Folgendes von sich sagen lassen: »Adagio. Die weihevolle Melancholie eines tief in sich gekehrten Gemüths in stiller, heiliger Ruhe; ein Friedhof bei falbem Mondschein mit Graburnen und Trauerweiden ist hierzu ein stimmungsverwandtes Gemälde. Das Allegretto geht aus dem Trauersatze hervor und führt in eine Stimmung hinüber, die in Thränen lächelt (!) und das frühere schmerzliche Gefühl in süssmilde Tröstung umstimmt. *Presto agitato.* Angst- und Schreck-Accente im Spiele der entfesselten Gefühle wechseln mit Momenten grossartig resignirter Fassung voll hoher Seelenwürde, bis es nach furchtbarem Leidenschaftstaumel (nach der im Triller gleichsam wild lachenden Cadenz) wie todesmatt darniedergeht, um dann noch einmal im letzten Aufflackern mit Heftigkeit abzubrechen.« Gewiss ein neudeutschamerikanisches Programm, das an schwülstigem Ausdruck nichts zu wünschen übrig lässt.

Hans von Bülow hat am 9. October in Basel das Raff'sche Quintett gespielt und eröffnete in der vorletzten Woche daselbst seine Trio-Soiréen. Man versichert uns ganz positiv, dass er den Winter hauptsächlich in Basel verbringen werde.

In der Pariser grossen Oper kam am 12. October Gluck's »Alceste« neuerlich zur Aufführung; die Proben waren von Berlioz geleitet worden.

Von Joachim wollen Wiener Zeitungen wissen, er werde Hannover demnächst verlassen, die Augsburger Allg. Ztg. lässt ihn sogar schon nach Berlin übergesiedelt sein. Wir wissen dagegen, dass er erst vor Kurzem in Hannover ein neues Logis bezogen und wohnlich eingerichtet hat. Am 23. October spielte er übrigens im ersten Abonnement-Concert in Zürich mit ausserordentlichem Beifall ein Spohr'sches Concert, Romanze von Beethoven und Phantasie von Schumann. In demselben Concert wurden Beethoven's Eroica und Cherubini's Ouvertüre zu Lodoiska unter Hegar's Direction sehr hübsch ausgeführt. — Am 24. d. M. gaben Joachim und Brahms zusammen ein Concert in Schaffhausen.

Die Pianistin Marie Wieck hat sich nach Florenz begeben, um dort an den Bemühungen, deutsche Musik einzubürgern, sich zu betheiligen.

Der kgl. preussische Musikdirector B. Bilse aus Liegnitz begiebt sich mit seiner Capelle zum November nach Warschau, wo er einen Theil des Winters sich aufzuhalten und sich zu produciren gedenkt.

In belgischen Zeitungen wird viel Wesens gemacht über ein Oratorium »Lucifer« von Pierre Benoit. Der Brüsseler »*Guide musical*« theilt Urtheile aus belgischen Zeitungen mit, aus welchen freilich kaum irgend Jemand eine Vorstellung von dem Werke gewinnen kann, sie bewegen sich alle in landläufigen Phrasen.

Berthold Auerbach hat in seinem kürzlich erschienenen

»Volkskalender für 1867« eine lesenswerthe sehr hübsche Mittheilung über Rückert veröffentlicht, worin geschildert wird, wie dieser sich in Leipzig von einer hochangesehenen Sängerin mehrere seiner Lieder in der Musik von Schumann und Franz vorsingen liess. Die Signale haben dieselben in Nr. 44 abgedruckt.

Bei J. Rieter-Biedermann sind kürzlich zwei Torsos von Rob. Schumann, Scherzo und Presto passionato für Clavier, erschienen. Denselben ist ein Vorwort von J. B. (Johannes Brahms) vorgedruckt. Es wird gut sein zu bemerken, dass Brahms diese Stücke aufgefunden, und Niemand weiter von ihrer Existenz gewusst hat.

Bei C. A. Spina in Wien sind in den letzten Jahren folgende Werke von Fr. Schubert aus dessen Nachlass erschienen: Lazarus, Ostercantate (Fragment), im Clavierauszug von J. Herbeck. Zwei Entreactes zu dem Drama »Rosamunde«, in Partitur und Stimmen. Ouvertüre im italienischen Stil, in Partitur und Stimmen. Sechs Lieder: Der Traum, Die Laube, An die Nachtigall, Das Sehnen, An den Frühling, Die Vögel. Die Verschworenen oder der häusliche Krieg, Operette in einem Act, im Clavierauszug mit Text (ein dringendes Bedürfniss ist noch nicht befriedigt: gedruckte Chorstimmen!). Sechs Chöre mit und ohne Begleitung: Deutsches Hochamt, Die Nachtigall, Das Dörfchen, Geist der Liebe, Der Entfernten, Jünglings Wonne. 12 Ländler (deutsches Tempo). Zwei Lieder: Die Täuschung, Altschottische Ballade. Verschiedene Arrangements.

Leipzig. Abert's »Astorga«, deren Aufführung im Stadttheater mehrfach verschoben werden musste, ist endlich am 29. Oct. zur ersten Aufführung gelangt. Herr Abert war persönlich hierher gekommen, um die letzten Proben und die ersten Aufführungen zu leiten.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 7. November 1866. **Nr. 45.** I. Jahrgang.

Zur Temperatur-Frage.

E. K. Wie gehts zu, dass gewisse Tonkünstler, die, mit jenem Phantasten zu reden, weder an die Unsterblichkeit der Seele, noch an die Tonarten glauben, dennoch eine sonderbare Neigung zu den starkgefärbten Tonarten haben? Unter vier Kreuzen oder Been thun sie's halt nimmer, fünfe sind beliebt, »Sechse treffen, Sieben äffen«! — Denn was über sechs hinaus geht (♭ *ges*, ♯ *fis*) lässt sich, wie der gute Schüler weiss, mit minderen Zeichen der Gegenseite schreiben. Also Cis-dur 7 ♯, obgleich es selbst S. Bach ein paarmal schreibt, ist entbehrlich.*) Was ist's nun, was die Bekenner der absoluten Tonhöhe, die den Tonartcharakter leugnen, zu diesen kreuz-, stern- und bannerreichen Tongemälden hintreibt?

Feine Köpfe behaupten: alle stark erhöhten oder erniedrigten Tonarten hätten wenigstens einen gemeinsamen Vorzug, den nämlich, dass sie auf dem Clavier der Obertasten halber interessanteres Spiel gewährten: mehr Glätte, mehr Wechsel des Aetherischen und Massiven. Ein Grund, den man zu Ehren jenes Franciscaner Abbate Francisco zugestehen mag: spassesbalber gut genug! Aber ein rechter Deutscher sollte sich hüten, solche Zigeuner-Praktik gutzubeissen, als wäre die Kunst der Fixfingerei Ursache der Composition. Wie, wenn dennoch jene Kreuzträger mehr an die Tonarten glaubten, als ihnen lieb ist?**) wenn sie wider Willen inne würden, dass »O du lieber Augustin« in Ges-dur närrisch klinge, und dass manche Melodie voll Thränendrüsen doch gar platt erschiene in der Einfalt des ursprünglichen Diatonon, wo man frei athmet ohne temperirte Engpässe, ohne Schlupfwinkel des Dämmerlichts und der Schlagschatten? Sie leugnen, was sie wissen, um auf den Schleichwegen der Enharmonie zu erlisten, was die Natur ihnen geweigert; denn was der kraft- und saftlosen Melodie an Klangwirkung fehlt, wird ihr plötzlich zu Theil, sobald der Zaubermantel der enharmonischen Temperatur darübergeworfen ist, um statt des Blutes Blutfarbe zu pinseln.

Ist alle Tonart, alle Tonfarbe nur in absoluter Tonhöhe verschieden, sind alle Halbtöne wirklich gleich unter einander: dann ist's erlaubt, Händel's Messias-Amen ungestraft in Des zu singen, und Mozart's Vogelfänger in Ges oder As. Wer das ehrlich glaubt, der brauche keine Kreuzwege statt des ehrlichen graden Wegs. Wem es al[illegible] nicht so scheint, der spüre dem Sinne der Tonarten n[illegible] und wenn er die exacte Formel der Lösung nic[illegible] findet, erkenne er wenigstens an, was innerli[illegible] schiedenes in den Tonarten seine Seele anrührt.

1) Das Verhältniss von Natur und Temperatur wird [illegible] Wissenschaft immer unmesslich bleiben, sofern sie es in exacten Formeln darstellen will. Dass eine vollkommene Gleichschwebung in Wirklichkeit unmöglich, hat Hauptmann in Chrysander's Jahrbüchern 1863 S. 31, 44 nachgewiesen: der bei jedem künstlerischen Tonsystem bleibende Ueberschuss, den keine Mathematik wegschaffen kann, ist *in concreto* vorhanden, *in abstracto* nie völlig darstellbar; das wissenschaftlich Evidente ist eben das sinnlich Unsichtbare. Aber wie die Mathematik selbst sich des Mystischen nicht erwehren kann von der Zirkelmessung bis zum Infinitesimalcalcul, so nimmt sie auch Theil an der mystischen Temperaturfrage; ihre Mitwirkung ist hülfreich, und es ist eine Gewähr für die Richtigkeit des mystischen Calculs, wenn Männer von entgegengesetzten Standpunkten, wie Hauptmann und Helmholtz, zu gleichem oder doch innerlich verwandtem Ergebniss gelangen. — Für das Bedürfniss der ästhetischen Theorie glauben wir der bekannten Rechnungen hier überhoben zu sein; nähere Ansicht fordert aber die Frage nach der Reinheit der Tonkunst, wie sie mitten in jenem Widerstreit erhalten bleibe, da die Voraussetzung der Reinheit jedem Tonsystem, sei es natürlich oder künstlerisch eingerichtet, stillschweigend zu Grunde liegt.

2) Offenbar sind in unserer Tonübung zweierlei Un-

*) Nicht immer! Wenn ein Stück aus Cis-moll geht, oder aus A- oder E-dur, und der Seiten- oder Mittelsatz nimmt die Dur-Tonart von *Cis* zur Tonika, so wird man besser nicht *Des* schreiben. D. Red.

**) Es ist uns nicht bekannt, dass der Charakter der Tonarten gerade von dieser Seite in Abrede gestellt worden wäre. D. Red.

reinheiten möglich: die absolute, welche das Gegentheil der Natur-Reinheit ist, und die relative, welche das Natürlich-Reine als Element in sich hat, aber ihm eine individuelle Farbe aufprägt, den scharfen Glanz des Naturlichts mildert, d. h. temperirt.

3) Absolut unrein sind vor allem — wo nicht allein — die unreinen Octaven, dergleichen man zuweilen vernimmt im Chorgesang und im Geigenspiel. Sonderbar genug hört man zuweilen auch Clavierstimmer sagen: es müssen die Octaven etwas überhoch, also unrein, gestimmt werden. Dies hat nur Sinn, wenn es bedeuten soll: man ziehe straff an, damit den weichkörperigen höheren Saiten, wie bei den Geigen, ein wenig Spielraum zum Absinken gegeben sei. Ernstlich verstanden führt es zum Unsinn, indem nach Aufhebung der Octavenreinheit das gesammte Tonsystem unrein würde; denn die Octave ist das Grundmaass aller Consonanzen, von allen Völkern anerkannt, allen Hörenden sinnenfällig, jedem tonbegabten Menschen an sich verständlich.

Wenn hohe Stimmen die Höhe des verlangten Tons als Entschuldigung der Unreinheit nehmen, so müssen sie entweder nicht singen was über ihre Kraft geht, oder sie müssen ihre Natur aus der Trägheit aufrütteln und das geringe Comma hinzufügen, das an der Reinheit fehlt. Darum verlangen wir die Natur-Methode, mit dem Urklang allen Musikunterricht zu beginnen, hörend, und spielend; da wird das Ohr rein, danach die weit minder empfindlich ist, wenn den Terzen Ge[illegible]nges abgebrochen wird. Quinten singen die [illegible]en reiner als Octaven, weil die Sprungweite weniger Anstrengung fordert. Quarten neigen zur Unreinheit, wie alle Dissonanzen, weil sie nicht im Naturgebiet des Urphänomens liegen. *) — Die körperliche Natur-Reinheit hat, vor allem beim Gesang und Geigenspiel, in sich schon einen Ausdruck von Schönheit, so dass einfältiger, ungeschulter Gesang, wenn er tonrein ist, bei weitem eindringlicher, liebreicher wirkt, als die schwächliche Virtuosität, die mit Dynamik oder mit leerer taktischer Präcision ohne Tonreinheit berücken will, wie die Franzosen pflegen.

4) Fragen wir nun, wie wir die relative Abweichung von der Natur-Reinheit, die Temperatur, dennoch ertragen und wie diese von der absoluten Unreinheit sich unterscheide, so folgt aus dem Vorigen, dass die Temperatur nur auf dem Grunde der Octavenreinheit möglich, erlaubt und fasslich ist. Menschenstimmen lernen das Temperiren durch Gefühl und Uebung; den Instrumenten ist der Vorzug mehr rationaler Messung gegeben, doch wird auch ihr Klang durch menschliches Wollen und Fühlen umgebogen. Dass dieses Fühlen alle Tonübung begleite, hebt Aristoxenus (Meibom S. 18) ausdrücklich hervor gegen die Pythagoräer. Es geht, sagt er, alle Tonempfindung vom Gehör zum Verstande; das Gehör urtheilt über die Grösse der Intervalle, der Verstand über Sinn und Wirkung der Töne . . . Dem Musiker genügt nicht, wie dem Geometer, eine Linie auf die Tafel zu zeichnen und zu sagen: das sei eine gerade (auch wenn sie nicht ganz gerade ist), sondern der Musiker betrachtet nur solche Töne, die, was sie heissen — consonirend oder dissonirend — auch wirklich sind. Ein Blindgeborener kann mathematische Figuren verstehen, nicht so ein Taubgeborener die Töne: hier ist *αἴσθησις* und *νοῦς, ἀκοή* und *διάνοια* (Gefühl und Geist, Gehör und Verstand) unzertrennlich bei einander. Glarean sagt kürzer: (*musica*) *difficile opus, in quo aures habeas oportet.*

Schon die Alten haben Temperatur angewandt, wie überhaupt ein künstlerisches Tonwesen ohne Temperatur schwer zu denken ist, da auch das einfachste Diatonon, sobald man versucht es auszumessen, an irgend einer Stelle Irrationales darbietet, d. h. solche Töne, die zu dem erstgegebenen nicht in einfachem Theilverhältniss stehen. *) Mindestens der Zwiespalt zwischen den evidenten Ton-Rechnungen und den eben so gewissen Gehör-Empfindungen ist ihnen früher bekannt; die Lösung des Zwiespalts haben Einige versucht, Andere stillschweigend unterlassen. Zu den letzten gehört Aristoxenus, der die Hin- und Herrechnung der Scalentöne ohne Weiteres auf Grund des Gehörs folgendermaassen anstellt S. 55 vgl. 116: *Ἀκριβεστάτη ἂν εἴη διαφώνου διαστήματος λῆψις ἡ διὰ συμφώνους* = »Auf's Genaueste möchte die Auffindung eines dissonirenden Intervalls geschehen durch consonirende« (also wie auch wir thun, indem wir die Scala aus versetzten Quinten reguliren); dies zeigt er an einem Beispiel, wo nach antiker Weise die Quarte consonirend, die grosse Terz dissonirend heisst: »willst du einem gegebenen Tone eine Dissonanz genau nehmen (*ἀκριβῶς λαμβάνειν*), z. B. den *hypoditonus* = die grosse Unter-Terz, so sollst du

1. die obere Quarte nehmen (z. B.) *e a*, davon
2. die untere Quinte – – *a d*, davon
3. die obere Quarte – – *d g*, davon
4. die untere Quinte – – *g c*

und letzteres *c* ist der gesuchte Hypoditonus zu *e*; umgekehrt geschieht ein Gleiches, wenn du die grosse Oberterz Hyperditonus suchst z. B. *c e* durch zweimal Unterquart, Oberquinte, also *c G, G d, d A, A e = c e*.

Es leuchtet ein, dass hier der Unterschied der grossen Oberterz von der grossen Unterterz, z. B. *c e*—*c As* vernachlässigt ist, obwohl er dem scharfen Gehör, auf welches Aristoxenus sich beruft, doch auffällt. Denn *c* : *e* = 300 : 375 = 4 : 5, *c* : *As* = 300 : 384; letztere Differenz ist grösser als 4 : 5. — Dieser Zwiespalt erzeugte die Parteien der Harmoniker und Kanoniker, wovon die ersteren, Aristoxenus Anhänger, den pythagoräischen Kanonikern ihr gelehrtes Rechnen verwarfen, während doch die

*) [illegible] : [illegible] ? D. Red.

*) Es scheint, dass eben deshalb Hauptmann den D moll-Dreiklang (innerhalb C-dur) einen unvollkommenen nennt.

Rechner ihr schärferes Gehör bezeugten durch Anerkenntniss verschiedener Halbtöne und Ganztöne.

Die Erklärung dafür, dass ein mangelndes Comma oder überhaupt verengte und erweiterte Intervalle, in der Temperatur nicht verletzen, wohl aber eine jede Veränderung im Unisonus und in der Octave, ist nirgend anders zu finden, als in dem Unterschiede der Consonanzen, von denen Unisonus und Octave absolute, ihnen gegenüber alle anderen minder vollkommene sind, obwohl die Quinte nach der Contrapunktlehre ebenfalls als *cons. perfecta* gilt und zwar in dem Sinne, dass sie gleich der Octave an sich selbst verständlich, daher schlussfähig sei.

Franco von Cöln stellt im c. 11 seiner *musica mensurabilis* dreierlei Consonanzen auf:

perfecta concordantia dicitur, quando plures voces conjunguntur ita, quod una ab alia vix accipitur differre: *unisonus et diapason* (Prime und Octave);

imperfecta dicitur, quando duae voces multum differe percipiuntur, ab auditu tamen non discordant: *ditonus et semiditonus* (grosse und kleine Terz);

mediae concord. dicuntur, quando duae voces conjunguntur majorem concordantiam habentes quam praedictae, non tamen ut perfectae: *diapente et diatessaron* (Quinte und Quarte).
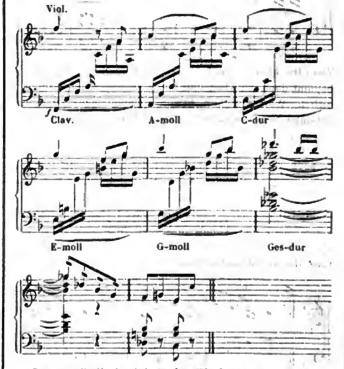
Dass auch Franco ungenügend definirt, und dieses selbst fühlend auf anderweitige Beweise vertröstet, braucht uns nicht zu stören; genug, dass die Wurzel aller Reinheit im Einklang und dessen Gegenbild, der Octave, bestätigt ist. Auf dieser wurzelhaften Reinheit beruht alle Tonreinheit des Vielstimmigen; dieselbe Octavenreinheit müssen in vielstimmigen Gebilden alle Scalentöne bewähren in ihren Doppelungen, also Quinte = Duodecime (V^2), Terz = Decime (III^2) u. s. w. Und durch diese Wurzelreinheit geschieht es, dass der Abbruch, den die weniger vollkommenen Consonanzen und somit alle übrigen Intervalle erleiden, nicht verletzend wirkt, sondern vielmehr ein Neues schafft: die helldunkle Färbung, welche der reinen Naturwirklichkeit eine geistige Perspective gegenüberstellt. Das ist die positive Seite der Temperatur, ihre relative Güte. (Schluss folgt.)

Recensionen.

Kammermusik.

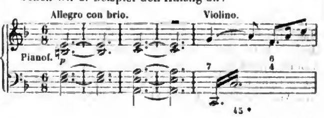
Eduard Grieg. Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 8. Leipzig und Berlin, C. F. Peters' Bureau de Musique.
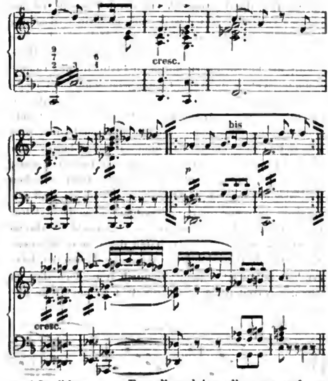
St. Diese Violinsonate zeugt von unleugbarem Talent, sie ist mit grosser technischer Sicherheit gemacht, mit einer gewissen Keckheit, mit dem Selbstbewusstsein entworfen, welches aus der Beherrschung der Harmonik verbunden mit leichter Gestaltungskraft entspringt. Gerade aber die Vorliebe für interessante Harmonik, für das Aparte und Piquante enthält eine bedenkliche Seite des Werkes, vielleicht der ganzen Richtung des Componisten, sie giebt dem Gedankengang etwas Gesuchtes, und die Seite des Kunstwerks, die das Gemüthvolle darstellen soll, ist nur schwach vertreten. Oder ist es nur äusserlich, dass der Satz, dem vorzüglich diese Aufgabe zufällt — das Andante — gänzlich fehlt? — Die neuen Bahnen in der Harmonik, die Fr. Schubert mit dem Instincte des Genius eröffnete, welche die Nach-Chopin'sche Schule mit möglichstem Raffinement ausbeutet, sie haben für den jungen Tonkünstler grosse Anziehungskraft, und es liegt ihm allerdings die Pflicht ob, sich die Herrschaft über dies neue Gebiet mit seinen Consequenzen zu erobern. Aber eine nicht unerhebliche Gefahr entspringt für ihn daraus, wenn er den Unterschied nicht deutlich fühlt zwischen dem, was musikalisch wirklich logisch und geistvoll ist, und dem, was nur apart und raffinirt ausgedacht wird. Das Erste u. a. hat Schumann gross gemacht, während das Andere zu den Excentricitäten der neuen (Wagner-Liszt-) Schule führt. Von den Sonderlichkeiten der letztern hält sich der Componist ziemlich frei, doch dass er nahe daranstreifen kann, möge z. B. folgende Stelle beweisen:
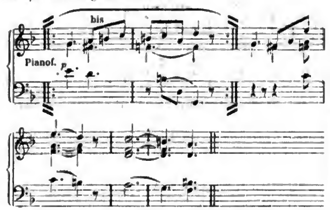


Der musikalische Inhalt des Werks zeugt von einem Vorwalten des Verstands über die Seele; die Motive sind geschickt gezeichnet, mit kundiger Hand verschlungen, sie sind zum Theil graziös und vermeiden das Phrasenhafte, doch befriedigen sie nicht durch wohlthuende Wärme.

Sehen wir z. Beispiel den Anfang an:
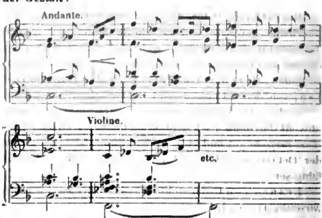




Zwei Dreiklänge von E-moll und A-moll treten auf, es beginnt dann ein Thema in F-dur recht hübsch und natürlich. Wer wünscht nicht eine Spannung der ersten einleitenden Sätze, welche das Hauptthema recht wirkungsvoll illustriren sollen? Hier aber erscheint doch des Guten alsbald recht viel — man höre, wie u. a. das Des-dur im 7. Takt des Themas absonderlich eintritt, und ist das harmlose Thema diesem Apparat entsprechend? Wir empfinden wenigstens diese Gegensätze mehr als gemachte, denn als natürlich gewordene. — Weiterhin geht es frisch voran, das zweite Thema in A-moll hebt sich angenehm ab, es bildet einen anmuthigen kleinen Canon in der Octave, der zu folgendem Satze führt:
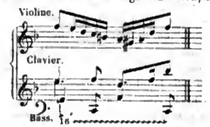


Man wird das Motiv nicht ungraziös nennen können, und doch — befriedigt es in seiner zweiten Hälfte? Denn die Violine nimmt hier den Anfang wieder auf und führt in einem Gang mit andern (übrigens gut gestalteten) Motiven zum Abschluss in *C*. Jetzt erklingt als Anfang des zweiten Theils das Hauptthema in langsamem Tempo in folgender Gestalt:

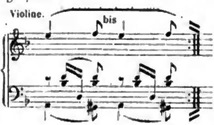


Dies soll vielleicht ausdrucksvoll und schwärmerisch sein? Uns kommt es in seiner gespreizten Harmonik mehr wie eine Koketterie mit dem Gefühl als die Wahrheit desselben vor. Plötzliches Versinken in schwermuthvolle Stimmung — Abbrechen derselben, rascher Uebergang in das wirkliche Leben — oder wie man es nennen will, denn die Musik giebt doch nur im Allgemeinen ein geistiges Abbild des Lebens — haben unsere Meister vielfach darzustellen verstanden. Doch es kommt immer auf das »Wie« an.

Die nunmehrige Durchführung des gewonnenen Inhalts verdient rücksichtlich der Construction Lob; wäre die harmonische Verbindung — im Einzelnen zwar grammatisch zu rechtfertigen — im Ganzen nicht zu oft jäh, so würde die musikalische Wirkung eine wohlthuendere sein. Man sehe z. B. Seite 5 Zeile 3 die beiden letzten Takte zusammen mit dem Folgenden bis E-dur. Einzelne Härten im weitern Verlauf würden weniger auffallen, z. B.:



käme es nicht, wie hier *e* und *f* gegen einander, allzuhäufig vor, dass der accordische Ton und sein Vorhalt zu gleicher Zeit von verschiedenen Stimmen gebraucht werden, oder dass schroffe Vorhalte von oben und unten zu gleicher Zeit erklingen, z. B.:



Nachdem der Allegro-Satz im Uebrigen wohlgeordnet zu Ende gebracht ist, werden ihm 5 Takte Andante ange-

hängt, dem Anfang des zweiten Theils entsprechend, in denen wir nur einen grammatischen, aber keinen vernünftigen geistigen Sinn entdecken können.

Der zweite Satz der Sonate »*Allegro quasi Andantino*« $^{3}/_{4}$ A-moll ist ein Beweis vom Talent des Verfassers, er ist anmuthig und zierlich erfunden. Nimmt auch der Satz, welcher die Stelle des Trio vertritt, einen sonderbaren Anfang, der an Zigeunermusik erinnert, so ist doch seine weitere Führung graziös und interessant. Er wird Spielern wie Hörern Freude machen.

Auch der letzte Satz »*Allegro molto vivace*« $^{2}/_{4}$ F-dur ist ein frisch und namentlich im Seitenmotiv glücklich erfundenes Musikstück, dessen gute Seiten allerdings auch hier durch manches Sonderbare beeinträchtigt werden. Hier findet sich auch der oben angeführte, in das Geschlecht der Kakophonien gehörende Gang. Gelingt es dem Componisten, sich einer grössern Enthaltsamkeit in Beziehung auf das Piquante zu befleissigen, und dafür einen grössern Zug sich anzueignen, fehlt es ihm nicht an musikalischem Gemüth, ist es vielleicht nur hier latent, so darf von ihm Erfreuliches, vielleicht recht Gutes gehofft werden. Raffinirte technische Fertigkeit in den Formen der Composition kann sich freilich auch als Feind erweisen von jenem geheimen Etwas, was wir wirklich genial einfach, naiv, wahrhaft und schön nennen, und dessen Besitz und Pflege allein den Künstler sicher zur Höhe führt.

Clavierstücke.

Eduard Grieg. Humoresken für das Pianoforte. Op. 6. Leipzig und Berlin, C. F. Peters' Bureau de Musique.

Die Humoresken desselben Verfassers Op. 6 im Chopin'schen Stil mögen als technische und harmonische Studien des Componisten für ihn berechtigt sein. Versuche über die Grenze des Möglichen in extravaganten Combinationen gesuchter Vorhalte und Verbindungen, coquett angebrachte Quinten und Octav-Fortschreitungen, namentlich eine Ausbeutung des Nonen- und Terzdecimen-Accords mit Umkehrungen und andere verwegene Zusammenstellungen bringen piquante Klänge hervor; im Freundeskreise als Scherz mag man ihre Häufung zulassen, einzeln wird man sie auch in der veröffentlichten »Humoreske« sich gefallen lassen: doch ist hier die Sache von zu übertriebener Einseitigkeit und hinterlässt keinen wohlthuenden Eindruck. Die Chopin'sche Schönheitslinie — will man der Copie überhaupt Berechtigung zugestehen — ist weitaus übersprungen. Uebrigens sind diese Humoresken mit Kenntniss der modernen Klangwirkung des Instruments behandelt.

Berichte.

Berlin. *R. W.* Die königliche Oper, als stabiles Institut, pflegt in unserm Berliner Musikjahre sich stets zuerst und zuletzt bemerkbar zu machen. Bevor noch die Concertgeber sich vernehmen lassen, versorgt sie die Daheimgebliebenen oder die von ihren Sommerausflügen bereits Zurückgekehrten mit dem strict Nöthigen an classischer und nichtclassischer Musik; lange, nachdem das letzte Concert der Saison gegeben, führt sie in dieser Beschäftigung, nur von Liebig unterstützt, unermüdlich fort. So ist es denn auch in diesem Winter bis jetzt vorzüglich die Oper, welche die Kosten der musikalischen Unterhaltung trägt. Während mir als grösste That der Intendanz im vorigen Winter die Wiederbelebung von Mendelssohn's »Antigone« durch eine Reihe musterhafter Aufführungen erschien, halte ich für das wichtigste Ereigniss der jüngst begonnenen Saison die Annectirung Niemann's, welcher im Bunde mit Wachtel eine Vereinigung von Tenorkräften bietet, wie sie wohl nirgend gefunden werden möchte. Zählt man dazu Pauline Lucca, Frau Harriers-Wippern, Frl. von Edelsberg und Herrn Betz, so sind dies lauter Kräfte ersten Ranges, mit denen sich Ausserordentliches leisten lässt. Dass dergleichen nun in recht reichem Maasse geboten, dass namentlich die classische Oper durch den Glanz solchen Elitenpersonals verherrlicht werde, das ist nicht nur mein, sondern aller wahren Opernfreunde lebhaftestes Verlangen. Leider gelangt das Urtheil dieses gebildeten Opernpublicums nur selten und unvollkommen zur Geltung, da die Betheiligung desselben am Opernbesuche durch den ungeheuren Fremdenverkehr vielfach unmöglich, in Rücksicht auf die Kassenerfolge aber unnöthig gemacht wird. Der Intendanz würde es schliesslich gleich sein, ob sie das Haus mit einer classischen, vorzüglich besetzten und gründlich vorbereiteten Oper oder durch ein Spectakelstück füllte. Hätte nun aber allein das gebildete Berliner Publicum durch seinen Besuch und Beifall über die Wahl der Oper zu entscheiden, so wäre sie zu dem Guten und Werthvollen gezwungen, während so, wie es jetzt ist, Neugierde und Langeweile die gerade anwesenden Fremden unter allen Umständen das Haus füllen lassen. Dies ist die Schattenseite unserer Oper.

Die Concerte haben soeben begonnen, und zwar wurde der Reigen durch die Symphoniesoiréen der königl. Capelle eröffnet. Ich glaube mich auf die Anführung der beiden bis jetzt ausgeführten Programme beschränken zu können. Erstes Concert: Symphonie B-dur von Haydn; Ouvertüre zu Anacreon von Cherubini; Symphonie G-moll von Mozart; Ouvertüre Leonore Nr. III von Beethoven. Zweites Concert: Ouvertüre zu Tigranes von Righini; Ouvertüre, Scherzo und Finale von Schumann; Furientanz, Reigen seliger Geister aus Orpheus von Gluck; Symphonie F-dur von Beethoven. — Die Liebig'sche Capelle feierte am 20. October durch ein grosses Extraconcert ihr fünfundzwanzigjähriges Bestehen. Zieht man die grosse Bedeutung in Betracht, welche dieses Institut und seine Symphonieconcerte durch Popularisirung der guten Musik für Berlin gewonnen haben, so dürfte die erwähnte Jubelfeier wohl auch ohne Rücksicht auf die Vorzüglichkeit der Ausführung des bei dieser Gelegenheit aufgestellten Programms die allgemeinste Theilnahme verdienen. — Unter den Concertgebern war es vornehmlich Herr G. Satter, welcher die Aufmerksamkeit des Publicums auf sich zu ziehen suchte. Ihre Leser sind über die Kunst und die Art des Auftretens dieses Musikers wohl genügend unterrichtet. Er hat hier dieselben Mittel der Reclame u. s. w. angewendet wie anderswo. — Ich kann nicht schliessen, ohne noch vorher eines italienischen Opernversuchs zu gedenken, mit welchem die Direction des Victoriatheaters einen kurzen und kläglichen Versuch machte.

Leipzig. Das dritte Abonnement-Concert (1. November) bot im ersten Theil: Concert (G-moll) für Streichinstrumente, zwei obligate Violinen und Violoncell von Händel. Die Soloinstrumente vorgetragen von den Herren Concertmei-

ster Ferd. David, G. Haubold und E. Hegar (zum ersten Mal); zwei Arietten aus »Susanna« von Händel, gesungen von Fräul. Emilie Wagner aus Karlsruhe, Sonate für Violine solo von F. W. Rust (componirt 1795), für Violine und Pianoforte bearbeitet und vorgetragen von Concertmeister David (zum ersten Mal). Die Direction hat sich den wärmsten Dank des Leipziger und des musikalischen Publicums überhaupt verdient durch die Vorführung der beiden grösseren Musikstücke dieses ersten Theils. Das Händel'sche Concert in 5 Sätzen (*Larghetto affettuoso, Fuge, Musette, Allegro molto vivace, Finale*) erfreute durch die Schönheit des Organismus im Ganzen und Einzelnen und durch die Lebendigkeit und Freiheit der Composition, welche das Interesse des Hörers von Satz zu Satz fesselt und steigert. So erschien dem Referenten als der Glanzpunkt des ganzen Werkes die Stelle im Finale, wo die Soloinstrumente in der Art einer Concertcadenz concertirend auftreten, bis ein energisches Tutti abschliesst. Die Ausführung war von Seiten der Solospieler wie des Orchesters vortrefflich, von schönster Wirkung der Klang der vollbesetzten Streichinstrumente. — Dem ganz besonders warmen und ausdauernden Beifall des Publicums nach der meisterhaften Vorführung der Rust'schen Violinsonate durch Herrn Concertmeister David schliesst sich Referent vollkommen an. Das Werk (vier Sätze: Introduction und Fuge, Gigue, Chaconne, Courante) bot des Interessanten so viel, zeigt eine so treffliche Schule und erfreut so durchaus durch die willkommene Uebereinstimmung zwischen Wollen und Können, dass wir weiteren Novitäten von dieser Vortrefflichkeit mit Spannung entgegensehen. In der Ausführung bewährte Herr David die ganzen Vorzüge seines Spiels, die nach unserer Meinung am schönsten in der Courante hervortraten. — Die beiden Händel'schen Arietten sang Fräul. E. Wagner, welche sich uns bereits im vorigen Concert vortheilhaft bekannt gemacht hatte, sehr hübsch, doch boten sie weniger Gelegenheit zur Entfaltung ihrer glänzenden Stimmmittel und brachten in Bezug auf den Vortrag nichts Hervorragendes. — Der zweite Theil war, der pietätvollen Sitte gemäss, in Erinnerung an den 4. November 1847, dem Gedächtniss Mendelssohn's gewidmet. Die Hymne für Sopran, Solo und Chor (das Sopran-Solo gesungen von Fräul. Wagner) wirkte wie immer durch die Vollendung der Factur und den bezaubernden Klang; leider beeinträchtigte eine unerfreuliche Störung in den letzten Takten den Totaleindruck. Den Schluss des Concerts machte die Symphonie Nr. 3 (A-moll) von Mendelssohn, welche zu den glänzendsten und grossartigsten Schöpfungen des verstorbenen Meisters und in der Ausführung zugleich unseres Gewandhausorchesters gerechnet werden muss.

— Unsere Abend-Unterhaltungen für Kammermusik begannen am 4. November mit folgendem Programm: Streich-Trio in G von Beethoven, Streichquartett in E-moll Op. 44 von Mendelssohn, Divertimento für Streichinstrumente und zwei Hörner in D (Köchel Nr. 334) von Mozart. Wir wüssten unsern Lesern über diese drei allbekannten Compositionen nichts Neues zu sagen (Mozart's Divertimento ist erst vor anderthalb Jahren an derselben Stelle, freilich zum ersten Mal, gespielt worden). Warum man bei einem ersten Abend nicht gleich herzhaft zu einem der grossen Beethoven'schen Quartette griff, in welchen doch ohne alle Frage die Kammermusik gipfelt, wissen wir auch nicht anzugeben. In Betreff der Ausführung ist hervorzuheben, dass der Platz des Cellisten durch Herrn Hegar neu und sehr befriedigend besetzt ist. Dieser treffliche junge Künstler, dem von Basel und Hamburg aus der beste Ruf voranging, bewährte sich als ein sattelfester Musiker, der in der Kammermusik zu Hause ist, sehr rein spielt, geschmackvoll vorträgt und keine Virtuosen-Unarten an sich hat. Wenn uns sein Ton nicht besonders gross erschien, so wird wohl das Instrument daran schuld sein. — Die übrigen Mitwirkenden waren die Herren David, Röntgen, Hermann, bei dem Divertimento noch die Herren Storch, Gumpert und Lindner.

(Ueber die zwei ersten Concerte der »Euterpe« folgt der Bericht in der nächsten Nummer. D. Red.)

Miscellen.

Aus Briefen von Dr. M. Hauptmann.
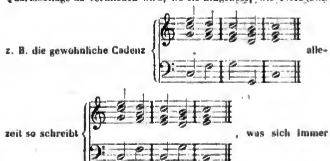
S. B. Vom Sommer 1854 an, wo ich während eines kurzen Aufenthalts in Leipzig die persönliche Bekanntschaft M. Hauptmann's gemacht hatte, entspann sich zwischen uns ein Briefwechsel, der mit geringen Unterbrechungen bis zu meiner Uebersiedelung nach Leipzig im December 1862 fortging. Es versteht sich, dass ich selbst ihn hauptsächlich veranlasste und unterhielt, da es mir darum zu thun war, über Vieles in unserer Kunst des vortrefflichen Meisters Ansicht und deren Begründung zu kennen. Als ich vor Kurzem jene Briefe Hauptmann's wieder einmal durchsah, fand ich darin, ausser jenem Passus über rhythmischen Choral, Zwischenspiele und was damit in Verbindung steht, den ich bereits in der Wiener »Monatschrift« (1857 S. 129) bei Gelegenheit einer Besprechung von A. G. Ritter's »Rhythmischem Choralgesang« abdrucken liess, noch so viele schlagende Bemerkungen, dass ich dachte, auch weitere Kreise würden dieselben mit grossem Interesse lesen, und bat daher Herrn Dr. Hauptmann, mir die Veröffentlichung derselben zu gestatten, worauf derselbe unter der Bedingung einging, dass alle etwaigen Aeusserungen über lebende Personen, wie sie in Briefen vorkommen können, bei Seite gelassen würden. Somit biete ich den Lesern unserer Zeitung eine Auswahl verschiedener Aussprüche des ausgezeichneten Theoretikers mit einigen zum Verständniss nothwendigen Randnoten oder Einleitungen.

Im Sommer 1857 antwortete mir Hr. Hauptmann auf meine wiederholte Anfrage nach seiner Methode beim Unterricht, im Gegensatz zu den rein wissenschaftlichen Aufstellungen in seinem Buche »Harmonik und Metrik«, Folgendes:

> Dass ich immer nicht genügend auf Ihre Anfragen wegen des Harmonieunterrichts antwortete, mag wohl seinen Grund darin haben, dass ich Ihnen ein so bestimmt formeltes Schema, wie Sie es bei Ihrem Conservatorium und vielleicht auch bei eigenem Unterrichte anwenden, nicht anzugeben wusste. Schüler, die noch gar nichts wissen und können, bekomme ich nicht, oder habe sie wenigstens seit vielen Jahren nicht gehabt. So gebe ich ihnen zuerst, um zu sehen, wie sie sich überhaupt anstellen, einen Bass, einen geschlossenen Satz, in welchem die Harmonie sich leicht ergiebt, machen sie damit zu albernes Zeug, was man oft findet auch bei solchen, die harmonische Studien nach dem und jenem Lehrbuche gemacht haben — so gebe ich zurück und gebe ihnen die Accorde dazu an, oft ganz leicht und wie man denken sollte nicht zu fehlen — da findet man denn Gelegenheit zu bewundern, wie sie dem natürlichen, vor der Nase liegenden aus dem Wege zu gehen wissen und wo etwas ganz von selbst sich weiterführen würde, doch einen Holzweg ausfindig machen und Unnatur hinein zu bringen wissen; da giebt es immer Veranlassung mit Theoretischem anzuknüpfen — Ein Falsches mehr als alles Richtige — aus der Krankheit die Darlegung und das Studium der Gesundheit. Haben wir doch auch für Unschuld kein Wort, in keiner mir bekannten Sprache, wir müssen immer erst die Schuld negiren. Bald geht es dann mit Harmonie- und Stimmen-Führung besser; ebenso wenn der Cantus firmus in eine andere Stimme gelegt wird, was, um über den Bass selbst etwas sagen zu können, nöthig wird; denn bei diesem nehmen sie sich vom Anfange herein auch curios, namentlich in Betreff des Quartsextaccords, den sie gern in ihren Exempeln einbürgern möchten, wenn sie ihn auch bei ihren Compositionen nicht setzen würden, als wo er natürlich stehen kann, da giebt es schon der gesunde Instinct. Dieser Quartsextaccord ist bös für die Lehrer: das Vermeiden desselben, wo er hingehört, ist eben so schlimm als das Setzen, wo er nicht hingehört. Die »Mannheimer Tonschule«, Vogler, lehrte seine Schüler das letztere, Meyerbeer hat es später gelassen — M. Weber ist's nicht wieder losgeworden. Alle seine Opern haben solche Stellen, denen damit der Bass fehlt, wo die Harmonie verkehrt, auf den Kopf gestellt klingt, was ihm vielleicht originell dünkte, was

aber nur ungehörig ist. Spasshaft ist dagegen wieder, wenn die Quartsextlage da vermieden wird, wo sie hingehört, wie Fiorayanti

z. B. die gewöhnliche Cadenz



alle-zeit so schreibt, was sich immer höchst komisch ausnimmt. Es ist, als wäre in seiner Schule vergessen worden, ein vielleicht allgemein gesprochenes Quartsext-Verbot für solche Fälle wieder aufzuheben. Wie es denn überhaupt mit den Verboten allein eine unzulängliche Sache ist. Wenn der Schüler mit der Harmonie umzugehen weiss, eine Stimme dann darin figuriren kann, die Vorhalte kennt — bei denen man auch auf sonderbare Meinungen stösst — dann lässt sich doppelter Contrapunkt, dann Canon und Fuge vornehmen, wobei er schon mehr zu erfinden und künstlerisch zu bilden hat. Ich lasse aber gern auch Compositionsversuche dabei machen. Dabei kommt so Vieles zur Frage, was beim Contrapunkt nicht berührt werden kann, über Periodenbau, modulatorische Form und Gesetzlichkeit u. m. Vier Jahre oder gar sieben Jahr, wie die italienischen Conservatorien, wüsste ich mit dem blossen Contrapunkt nicht auszufüllen, komme auch nicht in die Verlegenheit mit meinen Schülern, die nicht so lange bleiben. Hauptsache bleibt doch immer ein recht geläutertes Gefühl und Verständniss für Harmonie, und was dieser gewissermaassen correlativ ist, für Metrik; man findet recht oft, dass die metrisch Confusen harmonisch unrein sind, dabei können sie melodisch reizvoll sein und rhythmisch interessante Phrasen haben. Von neuern Clavierspielern verstehe ich oft gar nichts, weil sie nur rhythmisch phrasiren, aber das Metrum nicht vernehmen lassen. Unausstehlich wird das aber bei der Orgel, wo der Stärkeaccent wegfällt, durch den der Clavierspieler noch ein erstes Taktglied zuweilen betonen und uns dadurch wieder in den Takt einrücken kann, dort ist ohne Takt alles völlig unverständlich. Eine Fuge, ausser verständlichem Takt, ich meine keineswegs einen starr-metronomischen, ist eine wahre Qual, man kann nur auf's Ende warten. (Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Das erste diesjährige Gürzenich-Concert in Cöln brachte, als Gedenkfeier vaterländischer Helden: Festklänge für Chor, Orchester und Orgel von H. Dorn, das C moll-Requiem von Cherubini und Beethoven's Eroica.

Joachim und Brahms concertirten am 29. October in Winterthur, am 30. October in Zürich gemeinschaftlich. In jenem war das Programm folgendes: Sonate in C-moll Op. 30 für Pianoforte und Violine von Beethoven. Variationen und Fuge über ein Thema von Händel, Op. 24, von Brahms. Andante aus dem Violin-Concert in D, Op. 11, von Joachim. Sarabande und Bourrée für Violine von S. Bach. Andante aus der Sonate in F-moll, Op. 5, von Brahms. Allegro aus der Phantasie, Op. 19, von Schumann. Zwei Salonstücke (Barcarole und Scherzo) für Violine von Spohr. Sonate in G-dur für Pianoforte und Violine von Haydn. — In dem andern Concert spielten die beiden Künstler folgende Stücke: Sonate in G-dur für Clavier und Violine, Op. 96, von Beethoven. Präludium in H-moll für Clavier von Seb. Bach. Andante aus dem D dur-Concert von Joachim. Scherzo von Spohr. Abendlied von Schumann. Quartett in A für Clavier, Violine, Viola und Violoncello, Op. 26, von Brahms, vorgetragen vom Componisten, Joachim, F. Hegar und M. Kahnt aus Basel. Chaconne für Violine von S. Bach. Variationen für 2 Claviere von Schumann, vorgetragen von Brahms und Th. Kirchner. Die Aufnahme war, wie man denken kann, in beiden Orten eine äusserst warme und herzliche.

Man schreibt uns vom 25. October aus Rostock: Ich weiss nicht, ob Ihren Lesern bereits die Nachricht gebracht ist, dass in Folge der andauernden Krankheit unseres bisherigen städtischen Musikdirectors Hünerfürst die Stelle desselben von Neuem Ende September durch Hrn. Carl Müller, den ersten Geiger des bekannten Müller'schen Quartetts, besetzt ist. Diese Wahl hat wenigstens das Gute gehabt, den unleidlichen Zustand der Indolenz zu heben, der in den letzten Jahren der Krankheit unseres Capellmeisters unsere musikalischen Verhältnisse durchdrungen hatte und, da Groschenconcerte, diese Suppenanstalten für Arme, nur ein klägliches Surrogat für fehlende classische Musik sind, auf dem besten Wege war, bei uns ein musikalisches Proletariat einzubürgern. Mit rastlosem Eifer, was anzuerkennen ist, hat sich unser neuer Musikdirector der Reorganisation der Capelle unterzogen und, wenn man bedenkt, welch ein Stamm ein Quartett wie das Müller'sche — das ganz und gar zu uns mit übergesiedelt ist — in einem Orchester sein muss, so darf man sich nicht wundern, wenn unsere Capelle in Zukunft wirklich Bedeutendes leisten wird. — Vorerst hat nun Herr Müller sich und sein Corps durch ein »Concert populaire« eingeführt, welches Ouvertüren, Abschnitte aus Opern und Tänze brachte, unter Anderen einen von unserm Musikdirector selbst componirten Walzer, einen »Gruss an Rostock«, den wir, da er den Zweck hatte, dem Rostocker Publicum gewissermaassen den Dank für die auf den Verfasser gefallene Wahl auszudrücken, als Gelegenheitsstück nicht mit kritischen Augen ansehen wollen. (Herr Müller scheint uns denn doch mit obigem Programm den Sinn der Bewohner Rostocks ziemlich tief geschätzt zu haben; »Tänze« bietet man in Concerts populaires nicht einmal den leichten Parisern! D. Red.) Die Fähigkeiten unseres Musikdirectors als Dirigenten anlangend, so wagen wir nach dieser einen Aufführung leichterer Musik noch kein definitives Urtheil abzugeben und wollen erst grössere symphonische Leistungen, die uns in den nächsten Wochen bevorstehen, abwarten. Nur möchten wir schon jetzt vor einem Ueberhetzen der Tempi warnen. Auch will uns die Art und Weise des Taktirens gar nicht gefallen. Dies wilde Stampfen mit den Füssen beim *forte*, dies Umherfuchteln mit den Händen, dies Niederducken bei Effectstellen, dies gänzliche Pausiren des Taktirens bei einfachen Sätzen ist ganz ungehörig und nur dazu angethan, die Capelle in Verwirrung zu bringen, wenigstens ihr eine gewisse Unruhe mitzutheilen, die dem vorgeführten Werke schwerlich zu Gute kommt. Unsere Zukunftsmusiker scheinen diese Art des Taktirens hauptsächlich zu lieben, wie wir uns denn ihrer bei Liszt und Bülow erinnern. — An musikalischen Genüssen stehen uns in diesem Winter bevor laut Ankündigung Acht Quartettsoiréen der Gebrüder Müller und drei grosse symphonische Concerte (hoffentlich doch auch Concerte der Singacademie des Hrn. von Roda? D. Red.), über welche alle ich Ihnen seiner Zeit berichten werde.

Die »Signale« veröffentlichen in Nr. 46 ungedruckte Briefe von Mendelssohn an Fr. Schneider.

Die acht Abonnement-Concerte dieser Saison in Hannover finden unter getheilter Direction der Herren Fischer und Bott statt, so dass der erstere die vier ersten, der zweite die vier andern Concerte dirigiren wird.

In Braunschweig werden diesen Winter die Concerte des Concert-Vereins durch die Capelle von Hannover unter Direction von Fischer ausgeführt, da alle Versuche, sich mit der Braunschweig'schen Capelle über das Honorar zu verständigen, gescheitert sind. Das erste Concert hat bereits stattgefunden und war man in Braunschweig z. B. mit der Aufführung der C moll-Symphonie von Beethoven um so mehr zufrieden gestellt, als die früher so tüchtige, ja ausgezeichnete Braunschweig'sche Hofcapelle durch das unkünstlerische Walten des Herrn Abt entschieden herabgekommen ist.

Frankfurt a. M. soll nun endlich, und zwar durch den Rühl'schen Verein, Schumann's »Paradies und Peri« zu hören bekommen.

Palestrina in einem kleinen protestantischen Dorfe! Bei Gelegenheit der Jahresfeier des »Bibelvereins« wurden kürzlich, wie uns gemeldet wird, in Ahorn (½ Stunden von Coburg) vom dortigen Schullehrer und einigen seiner Collegen aus der Nachbarschaft, dann der Ahorner Schuljugend, Palestrina's »Improperien« »recht brav« gesungen.

Der dritte Band von M. M. von Weber's: Carl M. v. Weber ist erschienen und enthält, wie bereits mitgetheilt, die literarischen Schriften des Meisters.

In der sehr hübschen, handlichen, übersichtlichen und correcten Peters'schen Ausgabe sind jetzt auch S. Bach's Matthäus-Passion, H moll-Messe, Weihnachts-Oratorium und Johannes-Passion in Partitur zu dem höchst billigen Preis à 3 Thlr. netto erschienen. Früher kostete eine solche Partitur mindestens 12—16 Thlr.!

Leipzig. Abert's Astorga ist am Stadttheater bis heute 2mal bei vollem Hause und mit sehr günstigem äusseren Erfolg gegeben worden. Strengere Beurtheiler fanden an dem Werke mancherlei Wichtiges auszusetzen. Da in diesen Tagen der Clavierauszug des Werks im Druck erscheint, so werden wir baldigst in die Lage gesetzt sein, der Oper Abert's, von welcher übrigens in d. Bl. schon mehrfach die Rede war, eine eingehendere Besprechung zu widmen, als sie in einem »Bericht« gegeben werden könnte.

ANZEIGER.

[184]

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

Gustav Heinze in Leipzig.

Bach, Joh. Seb., 6 Suiten für die Violine solo. Als Vorstudien zu den grossen Violin-Sonaten dieses Meisters nach dessen Violoncello-Sonaten zum Gebrauche im Conservatorium zu Leipzig bearbeitet von Ferd. David. 1 Thlr. 15 Ngr.
—— **Rondo und Loure** aus den Violin- und Violoncello-Sonaten. Harmonisirt und für Pfte. herausg. von Sara Heinze. 15 Ngr.
Bendel, Frz., La Gondola. Impromptu p. Piano. 12½ Ngr.
—— **Berceuse.** Morceau caracteristique p. Piano. 10 Ngr.
Blassmann, Ad., Op. 6. **Cascatella.** Clavierstück. 15 Ngr.
Bulow, H. v., Op. 20. **Nirwana.** Symphonisches Stimmungsbild für grosses Orchester. Partitur 2 Thlr.
Gluck, Chr. W., Orpheus. Oper in 3 Acten. Partitur mit deutsch-franz. und ital. Texte 7 Thlr. 15 Ngr. netto. Chorstimmen à 5 Ngr. Textbuch à 1 Ngr.
Gussler, Clara v., Op. 1. **Lose Blätter.** Sechs Clavierstücke. 15 Ngr.
Jadassohn, S., Op. 30. **6 Mädchenlieder,** Gedichte von C. W. Batz, für eine Sopranstimme mit Pianofortebegleitung. 22½ Ngr.
—— Op. 31. **6 zweistimmige Gesänge** für Sopran und Tenor mit Pianofortebegleitung. Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Kriegar, Herm., Op. 26. **Spanische Lieder** übertragen von P. Heyse für Gesang und Pianoforte. 1 Thlr.
Langhans, Louise, Op. 16. **Vier Clavierstücke.** 15 Ngr.
Liszt, Frz., Berceuse für das Pianoforte. 20 Ngr.
—— **„Löse, Himmel, meine Seele!"** Lied von E. Lassen für das Pianoforte übertragen. 15 Ngr.
Marx-Markus, Chls., Op. 9. **Introduction et Variations.** Morceau instructif (sans emploi du pouce) p. 2 Vclles. av. accomp. du Piano. Adopté au Conservatoire de musique à St. Petersbourg. 1 Thlr. 5 Ngr.
Norbert, Franc., Balles Luisantes. Caprice-Etude pour le Piano. 22½ Ngr.
Papperitz, Rob., Op. 8. **7 Lieder** von A. Gerhard, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Heft 1. 2. à 15 Ngr.
Sammlung class. Stücke aus Werken berühmter Meister. Für das Violoncell mit Pianofortebegleitung herausgegeben von Dr. W. Stade.
Nr. 1. Sarabande von J. S. Bach. 12½ Ngr.
Nr. 2. Andante von Chr. W. Gluck. 7½ Ngr.
Schumann, Rob., Andante Cantabile für Violoncello mit Pianofortebegleitung arrang. aus Op. 47. 15 Ngr.
—— Op. 42. **Frauenliebe und Leben.** Lieder-Cyklus von A. von Chamisso f. eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. **Ausgabe für Alt.** 1 Thlr.

Balladen, Lieder und Gesänge

[185] von

Heinrich Weidt

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Op. 46. Der alte Zecher: »Er sass so stumm im hohen Saal.« Ballade für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Hrn. Carl Formes gewidmet.) Pr. 15 Ngr.
Op. 47. Der Wildner: »Im Nebel d·s Morgens.« Gedicht von J. Kemper, für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Hrn. Gustav Ritter gewidmet.) Pr. 12½ Ngr.
Op. 51. „Will's vom grünen Walde lernen." Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Hrn. Theodor Göbbels gewidmet.)
Für hohe Stimme Pr. 12½ Ngr.
Für tiefe Stimme Pr. 12½ Ngr.
Op. 60. Der Jude: »Wie weit sich auch die Haide streckt.« Ungarische Ballade von Mauricius, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Hrn. Carl Schnorr von Carolsfeld, königl. sächs. Hofopernsänger, gewidmet.)
Für Tenor Pr. 15 Ngr.
Für Bass oder Bariton Pr. 15 Ngr.
Op. 61. Der Troubadour: »Vor seiner Dame Fenster stand.« Gedicht von F. Freiligrath, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Hrn. Friedr. Rübsam, kurfürstl. hessischem Hofopernsänger, gewidmet.) Pr. 15 Ngr.

[186]

Neue Musikalien

im Verlage

von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Abert, J. J., Astorga. Romantische Oper in drei Akten. Text von E. Pasqué. Vollständiger Klavierauszug von Carl Hermann	8	—
—— do. do. Ouverture zu zwei Händen	—	17½
—— do. do. Ouverture zu vier Händen	—	25
(Die einzelnen Nummern dieser Oper befinden sich unter der Presse.)		
Beethoven, L. v., Rondo alla Polacca aus dem Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 56. Arrangement für das Pianoforte zu 2 Händen von L. Röhr . n.	1	—
—— **Sonate für Pianoforte und Horn.** Op. 17. Die Horn-Partie für die Violine übertragen von Ferd. David . n.	—	18
—— **Quartette** für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen von E. Röntgen.		
Nr. 14. Quartett. Op. 131 in Cis moll	2	10
- 15. —— Op. 132 in A moll	2	5
- 16. —— Op. 135 in F dur	1	7½
- 17. Grosse Fuge. Op. 133 in B dur	1	15
Haydn, Jos., 4 ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	20
Meyerbeer, G., Die Hugenotten. Grosse Oper in fünf Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug. Neue Ausgabe. Elegant brochirt. 8. 2 Bde. n.	5	—
Reichardt, J. F., 5 ausgewählte Lieder und Gesänge von Goethe für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für eine hohe Stimme	—	20
—— Dasselbe. Ausgabe für eine tiefe Stimme	—	20
Stiehl, Heinr., Jugend-Album für das Pfte. Op. 51	—	22½

[187] Neu erschienene **Visitenkarten-Portraits.**

Johannes Brahms.
Carl Ecker.
H. M. Schletterer.

Preis à 10 Ngr. netto.

Früher erschienen:

Ferdinand David.
Theodor Kirchner.
Schnyder von Wartensee.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

[188]

Musikalien etc.

liefert auf Bestellungen prompt und zu den billigsten Bedingungen die Buch- und Musikalienhandlung von **D. H. Geissler in Leipzig,** Königstrasse 24.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 14. November 1866. **Nr. 46.** I. Jahrgang.

Zur Temperatur-Frage.

(Schluss.)

5) Auf dem vorher erwähnten Grunde verstehen wir auch den oft bestrittenen Tonarten-Charakter. Wenn achtungswerthe Lehrer aus wissenschaftlichen Gründen dem widersprechen, so behaupten dagegen achtungswerthe Künstler eben so entschieden die Erfahrung von der Wirklichkeit jener Tonfarben, auf zweierlei Zeugnisse sich berufend:

I. Auf den Umstand, dass sie unabhängig von der absoluten Tonhöhe, also auch bei verschiedener Grundstimmung verschiedener Tonkörper, dennoch jenen Charakter wahrnehmen. Hiervon erinnere ich mich eines bestimmten Beispiels, das andere — Gläubige und Ungläubige zusammen — leicht nachahmen können. Es geschah vor mehreren Jahren, dass ein gewisser A., der von den specifischen Tonfarben überzeugt war, seine nicht überzeugten Freunde B..... zu folgender Probe veranlasste. Man ging in vier verschiedene Häuser, deren Claviere verschiedenen Gabelton hatten und ihm, dem A., nicht bekannt waren; B. schlug auf jedem der viere verschiedene Accorde an (einzelne Töne genügen nicht, weil alle Temperatur auf Zusammenklang beruht); A. nannte die specifische Tonart auf jedem der Instrumente richtig, ausser einem unter 9 Beispielen, vielleicht wegen Abspannung des Gehörs nach der längeren Anspannung. Von den damals Anwesenden leben noch zwei, die es bezeugen können. *) — Ein völlig Entgegengesetztes widerfuhr allerdings dem auch tonart-gläubigen Mosewius, der in Berlin (1857 ?) bei Anhörung der H moll-Messe nicht merkte, dass das Orchester den Sängern zu lieb einen Halbton herabgestimmt war: bei seiner vieljährigen Erfahrung über dies Misshören erstaunt, glaubte er, und mit Recht, die Täuschung aus der Umstimmung der Geigen erklären zu müssen, weil ein Clavier nicht mitwirkte. Es war also auch hier das *σύστημα ἀμετάβολον* oder unwandelbare Grundton-System — welches durch die unbewusste Beziehung auf das Verhältniss von *G* und *C* u. s. w. den Tonartcharakter bei veränderter absoluter Tonhöhe aufrecht hielt. *)

II. Auch aus der Vergleichung des Gebrauchs der Tonarten bei den Meistern der temperirten Periode wollen die Tonartgläubigen ihren Glauben begründen. Denn Händelsches *C*, obwohl 1 bis $1\frac{1}{2}$ Töne tiefer als das unsere, gebe gleiche Wirkung mit unserm *C*, nicht etwa mit unserm *B* oder *A*. Da dies noch schwerer zu beweisen als das vorige, so kommt es wieder auf den Versuch an. Also man versuche Delilas Lüsternheit, die mit des Freischütz-Caspars »Irdischem Jammerthal« gleiches H-moll hat, in unserem B-moll oder C-moll, *Gis*, *Es* u. s. w., oder übertrage das Messias-Amen in unser H-dur — und man erlebe die Wirkung. **) Wer nun von den Ungläubigen es ruhig erträgt, die Zauberflöten-Ouvertüre in C-dur zu hören, oder die »schöne Nacht« im Freischütz statt in Fis-dur (was sonderbarer Weise auch Händel im Israel bei der ägyptischen Finsterniss gebraucht!) will in Es-dur singen lassen, der versuche noch ein Anderes — einen letzten Versuch, der, wie uns scheint, entscheidend ist: er lasse in Ein Zimmer zwei richtig gestimmte und temperirte Claviere bringen, aber einen Halb- oder

*) Es würde hier erst darauf ankommen zu wissen, ob jene verschiedenen Gabeltöne bis auf eine kleine Secunde vom Normalton abwichen, so dass *a* etwa gleich *b* oder *as* gewesen wäre. Bei kleineren Differenzen würde uns Obiges nicht als Beweis gegolten haben. D. Red.

*) Es ist von wirklichen Autoritäten nie geleugnet worden, dass die Structur der Instrumente, also z. B. der Violine mit ihren leeren Saiten u. s. w., auf den Charakter der Tonarten influenzire; Mosewius konnte sich also wohl täuschen; er wird im Anfang den Klang etwas fremd gefunden, dann aber allmälig das *b* gläubig für *h* genommen haben; das Gleiche würde ihm nicht widerfahren sein, wenn auf richtig gestimmten Geigen in *B* gespielt worden wäre. D. Red.

**) Hier und in den folgenden Fällen kommen allemal Instrumente in Betracht; die Frage nach den Charakter-Unterschieden lässt sich aber nur am a capella-Gesang erörtern, wo keinerlei fest bestimmte Töne eingreifen, sondern alle Intonationen sich von der zuerst angeschlagenen Tonika aus bestimmen. Und hier behaupten wir mit Hauptmann u. A., dass *a* = *b* und = *h* ist, nur dass die höhere Lage mehr Helligkeit mit sich bringt, es ist aber dann *b* heller als *a*, *es* heller als *d*, ganz entgegengesetzt der allgemeinen Annahme, dass Kreuztöne heller seien als *b*-Töne. D. Red.

Ganzton verschieden in der Stimmung; zwei tüchtige Spieler spielen dasselbe Stück auf beiden Clavieren zusammen in C und H-dur oder Cis-dur — man wird inne werden, ob diese zweie wirklich zusammen gehen; es ist kaum denkbar bei abwechselndem, unmöglich bei unisonem Spiele. — Wenn aber wirklich Fis-dur und F-dur in nichts als der körperlichen Tonhöhe verschieden ist: wozu dann die unnütze Vergeudung der Kreuze und Bee in Chopin'schen und Liszt'schen Salonstücken? Man könnte das wohlfeiler in F haben. Ist Fis-dur nur dazu gut, dass die Finger besser glitschen und gleiten — so verrieth mir ein Virtuos-Aspirant — nun so spricht's mit diesem Geständniss sein Urtheil: Finger, nicht Seele! Aber wir beharren dabei: Beethoven's Fisdur-Sonate auf einem erhöhten oder vertieften Clavier (oder auch auf demselben) in *G* oder *f* gespielt, verliert ihren Nachtviolen-Duft, und wer Ohren hat zu hören, der merkt es auch ohne zu wissen.

6) Wichtiger wäre ein anderer Einwurf: die Transposition einzelner Fugen im temperirten Clavier, von denen geschichtlich bezeugt ist, dass Bach selbst sie transponirt hat. Denkbar wäre nun hier, von tonartgläubiger Seite angesehen, dass Bach einen andern Ton späterhin angemessener gefunden, wie etwa bei der Edur-Phantasie; aber auch das ist denkbar, dass er einzelne Fugen von weniger entschiedener Farbe etwa in spielbareren Ton umgesetzt hat. Diese Ausnahmen scheinen uns solche, die die Regel bestätigen.

7) Von erheblicherem Gewicht ist die Frage, wie sich nun die versetzten Clarinetten und Hörner zur Temperatur verhalten. Es ist unsere Gewohnheit, nach dem Clarinetten-a^1 das Geigen-Orchester zu stimmen.*) Es scheint aber dieses a^1 nicht als Grundton verstanden zu sein, sondern als mittlerer Ton der alten Hexachordenscala; oder sollte ein mittlerer Ton des Orchesters damit gemeint sein, nämlich zwischen $C : a^2$? Wäre a^1 wirklich der Ausgangspunkt der Stimmung, so müsste es als Grundsystem erscheinen, also nach dem *A*-Dreiklang und der untemperirten *A*-Scala der Clarinette die Quinte *E* und die Terz *Cis* genommen werden. Das ist aber nicht der Fall, sondern es gilt auf Clavieren *C* als unwandelbares, wenigst temperirtes Grundsystem; die Geigen scheinen *G* als Grundtonart zu besitzen, weisen aber in den tiefern Geigen auf *C* als Grund des Grunds zurück. Nun ist das helle Clarinett-*E* als *A*-Quinte höher, als *C*-Terz tiefer neben den übrigen Instrumenten. Hier zeigt sich nun eben die Temperatur in allem helldunkeln Farbenglanz, wie wir einstmals bemerkten bei einer Aufführung des Maccabäus, wo der mehr hoffende als düstere Todtenmarsch am Schlusse durch *B*-Clarinetten wunderbar gehoben ward, indem deren D-dur dem C-dur der Geigen einen höheren verklärten Klang gewährte. Beethoven hat solche Wirkungen wohl gekannt, und die Clarinettisten wissen es, dass die *B*-Clarinette zu C-dur ganz anders klingt, als die kalte, mehr blechartige *C*-Clarinette. Wären die diatonischen Verhältnisse überall genau dieselben, wie in Dommer's musikal. Lexikon S. 870 behauptet wird, so wären alle diese Erfahrungen nichtig; weil sie nicht dieselben sind, so besteht der Tonart-Charakter — vielleicht als ein Glaubensact? Jedenfalls ist der Glaube seines Glaubens gewisser, als der Unglaube seines Unglaubens.

Thöricht ist aber, den Tonarten bestimmte einzelne Seelenstimmungen anzudichten, eben wie es thöricht ist von Versfüssen zu sagen, als bedeute der Jambus Fröhlichkeit, der Trochäus Traurigkeit u. s. w. Tonarten sind Tonfarben, Farbenklänge oder gefärbte Klänge, Versfüsse sind Bewegungs-Umrisse. Gleichwie nun ein beweglicher, aufwärts strebender Sinn, sei es ernst oder scherzend, in Jamben, eine festere ruhigere Stimmung froh oder traurig in Trochäen reden kann: so können auch traurige und fröhliche Menschen mit gleichem Recht hier glühendere, dort dunklere Farben tragen, und es ist nicht zu verwundern, wenn Leporello, Zerline und Donna Anna in demselben F-dur — derselben Wolkenhülle ihrer Empfindung — sich vollkommen vernünftig aussprechen: es bleibt F-dur in seiner Gültigkeit des gegen *C* herabsinkenden, neben *B* oder *Es* aufwallenden Toncharakters. Jene Beschreibungen der Tonarten, mit denen sich Mattheson, C. D. Schubart, E. T. Hoffmann etc. abgemüht, ja blosgestellt haben, sind freilich verfehlt, wie alles Aussagen des Unsäglichen verfehlt ist: sie beweisen aber das Bedürfniss dem Geheimniss auf die Spur zu kommen, das, wie manche Geheimnisse, die uns umringen, unbeschreiblich aber dennoch wirklich vorhanden ist. Wollen wir Tonfarben beschreiben, es wird immer nur gelingen, soweit es bei Lichtfarben gelingt. Wir erkennen die Wirkung der Gegensätze Licht und Nacht, wir haben das Gefühl der zwischen den Gegensätzen wandelnden Farben, merken das Warme, Kalte, Scharfe, Matte, die Uebergänge, Mischungen, Nebenstellungen, Harmonien, messen endlich die Schwingungszahlen sowohl der Aetherwellen als der Luftwellen — das Gemüth wird anders bewegt vom Rothen, als von Blau, Gelb, Grün etc., metaphysisch bestimmen lässt sich die Schönheit des Rothen, der tiefe Ernst des Blauen nicht. Ganz Aehnliches erfahren wir bei den Tonarten, versuchen sie aus Zahlen und Verhältnissen nachzuweisen, erreichen den Logos mit Worten nicht und können uns doch nicht erwehren, Kreuztöne aufstrebend, B-Töne gedämpft zu empfinden, alle aber auf das Grundsystem zu beziehen, welches nicht auf unwandelbarer (absoluter) Tonhöhe, sondern auf (relativem) Mangel der Temperaturfarbe beruht. Helmholtz S. 176 sagt, das menschliche Ohr empfände die Töne $e^4 - g^4$ besonders grell, wahrscheinlich weil sie einem menschlichen Eigenton entsprächen: der Spielraum $e - g$ gestattet mindestens, die absolute Tonhöhe des Grundsystems zu variiren, wie von Händel bis Beethoven geschehen ist.

---

*) So viel wir wissen, stimmt man im Orchester nicht nach der Clarinette, sondern nach der Oboe. D. Red.

Recensionen.

Claviermusik.

Constantin Bürgel. Suite in vier Sätzen für das Pianoforte. Op. 6. Breitkopf und Härtel.

St. Der Name »Suite« erscheint in diesem Werke, welches vielleicht als musikalische Studie zu bezeichnen wäre, nur im allgemeineren Sinn des Worts gerechtfertigt; von den vier gebotenen Sätzen hängen 1 und 4, Präludium und Fuge innerlich zusammen, durch die Tonart auch Nr. 2, während wir für die 3. Nummer, Gigue überschrieben, keine Fühlung einer verwandtschaftlichen Stimmung etc. haben gewinnen können. Abgesehen hiervon ist der Inhalt in vieler Beziehung ein erfreulicher. Das Präludium Nr. 1 A-moll entspricht seiner Bezeichnung »Bestimmt und kräftig«, indem es mit moderner Behandlung des Instruments einen thematisch gediegenen Inhalt verbindet, den wir bedeutend nennen würden, stände die constructive Behandlung desselben auf gleicher Höhe. Doch hier macht sich in der Modulation grosse Einseitigkeit bemerkbar.

Der thematisch und polyphon behandelte, liedförmig abgeschnittene Hauptsatz schliesst mit dem 8. Takt auf der Tonica. Auch der zweite wohlgebildete Satz (mit einer Vorneigung nach der Unterdominante) befindet sich bei einem Abschluss nach 8—10 Takten auf derselben Stelle der Tonica, eine hierauf folgende weitere Fortführung des ersten Motivs:



berührt die Ober-Tonarten zu vorübergehend, als dass die eigensinnige Wiederaufnahme des Themas (Takt 27) mit Orgelpunkt im Grundton und wiederum Abschluss daselbst befriedigen könnte; zumal da der weitere Verlauf ebenso einseitig bleibt; denn er besteht nur in einer Variirung des bereits gehörten Inhalts, ein wenig erweitert, aber in denselben Tonarten, wie von Takt 8—27. Nochmals hören wir hierauf in A-moll die ersten 8 Takte diesmal zum Schlusse führen. Dies ist zu viel *A* in *A*, Grau in Grau, wenngleich das Thema nobel gedacht und in einzelnen Theilen wirkungsvoll erfunden und polyphon gehalten ist.

Der zweite Satz, Menuett mit Trio, ein reich ausgeführtes und *Andante grazioso* überschriebenes Musikstück (A-dur) ist als sehr gelungener Wurf zu bezeichnen. Sinnig erfunden, glücklich weitergeführt und von anmuthiger Wirkung wird derselbe dem Talent des Verfassers Anerkennung und Freunde verschaffen.
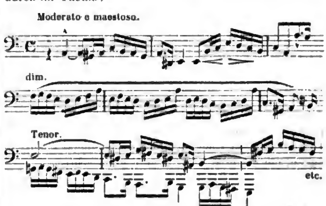
Weniger können wir uns mit dem dritten Satz (Fis-moll), Gigue überschrieben, einverstanden erklären. Zunächst ist er keine Gigue, denn obwohl im $^{6}/_{8}$-Takt und als Fugato beginnend, schliesst er nach einiger Zeit in der Haupttonart vollständig ab und bringt als zweiten Abschnitt einen im $^{2}/_{4}$-Takt gehaltenen liedartigen Satz (in Fis-dur), der die Stelle eines Trios in einem Scherzo vertritt, übrigens von angenehmer Wirkung und graziös gedacht ist. Hierauf wiederholt sich wörtlich der Fis moll-Satz, und gehört somit das Ganze in die Gattung der liedartig abgeschnittenen Scherzosätze.

Das zunächst 12 Takte umfassende, den Hauptsatz beginnende zweistimmige Fugato wäre, das Thema anlangend:



ganz nett, würde nur mehr daraus gemacht und störte nicht ausser der harten None $\frac{gis}{fis}$ der etwas verkünstelte weitere Verlauf. Glücklicher ist der Gedankeninhalt des zweiten Absatzes von 8 Takten; das Uebrige, ein liedartiger Gang von 6 Takten, wird mit fremden Motiven gebildet, die hieran sich schliessende Wiederaufnahme des ersten Themas findet diesmal eine gelungenere Durchführung.

Die Fuge Nr. 4, A-moll $^{4}/_{4}$ *Moderato maestoso*, hängt durch ihr Thema:



mit dem Präludium zusammen. Schon die grosse Ausdehnung zeigt, dass eine breite und volle Auseinandersetzung des Inhalts beabsichtigt ward. Die Bildung des Themas, in seiner zweiten Hälfte an Bach anklingend, sowie die ganze Führung beweist, dass der Componist den Altmeister fleissig gespielt und sich mit seiner Factur vertraut gemacht hat; die herrliche Ordnung Bach's aber, die meisterhafte Disposition in der Gestaltung der Gedanken hat der Jünger sich noch nicht anzueignen verstanden, die Fuge, regelrecht begonnen, wird in ihrem weitern Verlauf wie ein Irrgarten, da gleich nach der ersten vierstimmigen Durchführung der kurze Gang keineswegs in die obern Tonarten führt, sondern die Unterdominante alsbald mächtig mit dem Thema herantritt, so dass die

neue Beantwortung wieder in der Tonica auftreten muss; ein neuer Gang führt zur Parallele der Unterdeminante, mit dem ganzen Thema, die neue Beantwortung geschieht folglich in der Parallele der Haupttonart; und nun erst, nach erneutem Gang wird eine Obertonart (H-mell) flüchtig berührt, aber mit dem Thema in düsterm Bass; ein neuer Gang in vier Takten (*accelerando*) führt zum Thema in der Haupttonart zurück, dessen Beantwortung nochmals in derselben Haupttonart im tiefsten Bass erfolgt und hiermit abschliesst. Die Düsterkeit der Tonarten, das nach unten Drängende derselben wird noch gesteigert nicht allein durch die vielfach gebrauchten Orgelpunkte per Pedal auszuführen (wir haben derer mit Contra-*A*, mit Contra-*D*, mit *a* in der Mitte, mit *F*, mit gross *C*, schliesslich noch mit *A* und Contra-*A* — keinen auf der Dominante), sondern auch durch die Verliebe für tiefe, zum Theil abnorm tiefe Lagen. Das Thema beginnt in der Basslage, und während der Tenor auch übermässig tief antworten muss, sinkt die Beantwertung des Basses bis zum Contra-*E* in Cantilene herunter. Der Alt hebt sich freilich eine Terzdecime über den Tenor, dafür geniessen wir aber mit Pedal ein zwei Takte langes Contra-*A*, auch das Vergnügen, den Sopran emporgehoben zu sehen, dauert nicht lange, er steigt zur tiefen Altlage hinab, Takt 23. Das folgende Thema im Tenor ist wieder tiefe Basslage, der Bass ein Centrabass, worauf ein zweitaktiger Orgelpunkt auf Contra-*D*. Die felgenden 12 Takte liegen an und für sich mehr in der Mitte; dafür steigt auf der ganzen Seite 16 — 16 Takte lang der Sopran, nachdem er in tiefer Altlage sich ergangen, nur vorübergehend einmal bis $\bar{\bar{g}}$, um bald möglichst wieder hinabzugleiten; auf der letzten Seite haben wir schliesslich ein Schwelgen in der tiefsten Bassoctave. Nichtsdestoweniger ist dech Talent in der Sache, auch ein gewisser Sinn für Wohlklang, der sich hier nur einseitig verfahren hat; und sieht der Componist die angedeuteten Fehler nicht etwa für ebensoviel Tugenden an, so kann er nech manche tüchtige Fugen, Suiten, mit einem Wort recht gute Musik schreiben.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Compositionen für Violine.

(Zum Theil von instructiver Tendenz.)

M. Unter einer uns vorliegenden Anzahl von Stücken für eine oder mehrere Violinen mit und ohne Begleitung möchte ein Duo für zwei Violinen von Anton Thalmann (Op. 3, Breitkopf und Härtel) hervorzuheben sein. Dasselbe zeigt im Ganzen eine anständige Haltung, wenngleich eine Eigenartigkeit des Stils und der Gedanken nirgends hervertritt; vielmehr sind wir mehrfach an die Art und Weise der Ries'schen Duette erinnert worden. Was die einzelnen Sätze anlangt, so möchten wir dem ersten Satz, *Allegro con moto* D-dur $^4/_4$, den Vorzug vor den übrigen gehen, sewohl wegen der einheitlich geschlossenen Haltung der Gedanken, als auch wegen des darin festgehaltenen eigentlich zweistimmigen Satzes; das folgende *Adagio ma non troppo* G-mell $^4/_4$ zeigt im Gegensatz hierzu, wie sehr die blos harmonische Vollstimmigkeit und Octav-Verdeppelungen an intensiver Klangfülle gegen den frei contrapunktirenden Stil zurückstehen. Im Finale *Allegre assai* D-moll $^2/_4$ mit vorausgehendem einleitenden *Lento* vermissen wir den inneren organischen Zusammenhang der Themen.

Von zweifelhaftem Werth sind »Vier Sonatinen für 2 Violinen« von L. J. Meerts (Bremen, Cranz); einerseits ist der thematische Gehalt derselben gar zu unbedeutend und vermögen die oftmals sehr geschraubten Modulationen, zumal in den Durchführungssätzen, diesem Mangel nicht abzuhelfen, andererseits ist der Stil nichts weniger als ein duettirender; leere Quartvorhalte, fundamentlose Harmoniebildungen lassen nur zu häufig eine einfach fehlende Stimme vermissen, während es die Aufgabe des Duetts ist, in dem engen Rahmen der Zweistimmigkeit eine harmonische Tetalität darzustellen. Die Folge davon ist auch eine oftmals unschöne Klangwirkung, die noch durch eine ermüdende Länge und Monotonie gewisser Bewegungsfiguren und Stricharten, wie z. B. die seitenlange gebundene Achtelbewegung im ersten Satze der Sonatine III, noch verstärkt wird. Die mechanisch-technischen Anforderungen sind nicht immer gleichmässig; vom Standpunkte des Unterrichts aus dürfte es rathsam sein, die erste Violin-Partie dem Schüler zu übergeben und die Reihenfelge der Sonatinen 1—4 einzuhalten. Als praktische Uebung im Takthalten mögen diese Sonatinen eine Stunde zweckmässig ausfüllen, in Hinsicht auf den musikalischen Gehalt können sie mit den gefälligen Erzeugnissen eines Dancla, Jansa, Mazas u. s. w. nicht concurriren, von den Meistern der zweistimmigen Schreibart, einem Viotti, Mezart, Spohr etc. zu geschweigen.

»Kleine melediöse Cencert-Vorträge für die Violine mit Begleitung des Pianoforte« von Jean Beeker sind in der That nach Form und Gehalt so klein und anspruchslos, dass sich darüber eben nicht viel weiter sagen lässt. Die Romanze (*Andante* Es-dur $^4/_4$) verdient den Verzug wegen der gleichmässig ausklingenden Meledie, während die Humoreske (G-dur $^3/_4$) ohne jeglichen charakteristischen Zug ist und ein einfaches Uebungsstück für Deppelgriffe verstellt. Als solches mag es denn auch empfohlen sein.

Ein sehr empfehlenswerthes instructives Heft ist: »Mechanisch-technische Vielin-Uebungen« von L. Abel (Basel, Abel). Dieselben bezwecken die gleichmässige Ausbildung der Stärke und Beweglichkeit der einzelnen Finger der linken Hand; sie enthalten, wie schon der Titel sagt, nicht musikalische Uebungsstücke, sondern nur einzelne schematische Figuren und Gänge, welche auf die Ausbildung technischer Specialitäten berechnet sind; sie cellidiren daher in keiner Weise mit irgend einem der vielen wohl renommirten und sonst gebräuchlichen Etüden-Werke und sind vielmehr neben denselben als Einleitung des häuslichen täglichen Studiums sehr zu empfehlen. Nur die angegebene Methode der Triller-Uebungen vermögen wir nicht zu billigen, möchten vielmehr den entgegengesetzten Weg, nämlich den Uebergang aus der langsamen punktirten Bewegung in die schnelle, metrisch gleichmässige vorziehen.

Berichte.

Winterthur, 30. Octbr. □ Auf der Eisenbahn mit einem alten Bekannten von der Universität her zusammenzutreffen ist immer angenehm, wie viel mehr aber nech, wenn der, welchem zu begegnen man die Ehre hat, der ehemalige Göttinger stud. philos. Joachim ist! Wie soll ich ihn nur gleich anreden, das war die Frage. Damals war er k. hannoveranischer »Concertmeister« auf Urlaub; jetzt kann man's wohl kürzer machen und das »Cencert« im Titel weglassen, hatte er doch schon damals die Lehrjahre hinter sich, und nun ist, Dank der hannoverschen Einsicht, mitten unter den Meisterjahren auch ein Wanderjahr des Künstlers gefolgt, das erste, welches den

sonst nicht zu den Barbaren gerechneten Schweizern zu gute kommt. Winterthur hat zwar in der Handelswelt einen guten Namen und seine Schiffe verbinden die zwei Welttheile; doch könnte es sich schwerlich des Besuchs so vieler musikalischer Notabilitäten rühmen, wäre nicht ein starker Magnet die Gastlichkeit des Verlegers nicht nur dieser Zeitschrift, sondern so vieler gediegener Compositionen der Neuzeit. Wer übernimmt nur wohl die Clavierpartie? Nun, Brahms ist gerade wieder einmal in Winterthur, wo er kürzlich einige seiner reizendsten Tongebilde geschaffen; und jetzt, mein Leser, was willst Du noch mehr? Dass diese zwei nur das Beste aufs Beste spielen, weiss Jedermann; der allgemeine Eindruck, den ihr Spiel und ihre Compositionen hinterlassen, ist der, dass beide aus dem Studium Bach's und Beethoven's erwachsen sind, dass wir in ihnen den Geist und die Nachfolger jener Heroen wiederfinden, wenn sie auch nicht die Reclame und den Messlärm im Gefolge haben, durch den sich eine andere Schule auszeichnet. Jener Haydn, den man sich so oft als Inbegriff aller Unschuld und Gutmüthigkeit denkt, dessen niedliches Haarzöpfchen man so oft hervorgucken sieht, welches Feuer sprühen plötzlich seine Augen, wie geistig wird sein Blick, wenn uns zwei solche Interpreten seine Gestalt vor die Seele zaubern? Wer giebt uns die Cantilene Spohr's so reich und edel wieder, seitdem er zu den Todten gegangen? Sicher wiegt sich der Kahn auf ruhiger See in seiner Barcarole, gleichsam als wollten ihn die Tonica und die durch die Composition durchklingende Quinte links und rechts vor dem Umschlagen bewahren; aber auch geistreich kann der alte Herr sein und mit Witzen spielen, daran darf man nicht zweifeln, wenn man das Scherzo in so vollendetem Vortrage hört. Wie sinnig und gewählt ist der Ausdruck in dem Andante des D dur-Concerts Joachim's? Wir sprechen ungern von Einzelnem; von Technik zu reden ekelt uns; doch der Variationen von Brahms über ein Thema Händel's (Op. 24) müssen wir noch besonders gedenken. Dem Zuhörer graut zwar etwas, wenn er an einige Dutzend Variationen denkt, von denen jede folgende der vorhergehenden einen weiteren Schnörkel ansetzt, bis in 64steln das Menschenmögliche geleistet und die hinterste Seite nachgerade so schwarz geworden ist, dass Augen und Finger gleichzeitig den Dienst versagen, an Variationen, deren einzige Abwechslung ist, dass wir auf zwei Stationen, einer stereotypen in *mineur* und einer *alla polacca* von dem ewigen Einerlei etwas ausruhen können! In dieser Behandlung hat man die Kunstform herzhaft zu Grabe tragen dürfen. Aber ein unerschöpflicher Reichthum der verschiedensten Stimmungsnüancen quillt aus dem Borne von Brahms; immer neu erscheint einem der Gedanke, wie ein geschickter Redner von einem allgemeinen Satze nachzuweisen versteht, dass er, in verschiedenem Sinne genommen, immer wieder zur Wahrheit wird, wie in so allseitiger und überraschender Beleuchtung erst recht die Tiefe und Elasticität des Textes sich spiegelt. — Ein seltener Doppelgenuss, dachte jeder dankbare Zuhörer; hoffentlich nicht zum letzten Mal, war der tröstende Gedanke beim Scheiden.

Leipzig. Viertes Abonnement-Concert (8. Nov.). Symphonie (F-dur, Nr. 8) von Beethoven. Recitativ und Arie für Sopran mit obligatem Pianoforte von Mozart (Köchel 505) [Frau Hermine Rudersdorff aus London und Herr Capellmeister Reinecke]. Entr'act aus »Medea« von Cherubini. Cantate von Allessandro Stradella [Frau Rudersdorff]. Passacaglia (zum ersten Mal) und Toccata von Seb. Bach, instrumentirt von H. Esser. Lieder mit Pianoforte: a) Siciliana von Händel, b) Pastorelle von Haydn [Frau Rudersdorff].

Die Sängerin Frau Rudersdorff hat erst im Januar dieses Jahres in zwei aufeinanderfolgenden Abonnement-Concerten gesungen; der Entr'act aus Medea ist ebenfalls erst um dieselbe Zeit gebracht worden; die Toccata von Bach in der Instrumentirung von Esser hat bereits die dritte Aufführung im Gewandhause erlebt; die Symphonie von Beethoven ist ein altes Repertoirstück. Folglich war es nur die Passacaglia von Bach, die, in der Esser'schen Instrumentirung zum ersten Mal gebracht, den Reiz der Neuheit in Anspruch nehmen konnte. Doch haben wir auch über diese Bearbeitung schon Näheres mitgetheilt (A. M. Ztg. 1864 S. 401). Die Wirkung des herrlichen Stücks in dieser Form würde eine weit bedeutendere gewesen sein, wenn der metronomisch-maschinenhafte Takt unseres Capellmeisters nicht nahezu alles innere Leben, alle freie Bewegung ertödtet hätte. Uns ist es namentlich unbegreiflich, wie ein guter Musiker, als den wir doch Herrn Reinecke längst kennen gelernt haben, die Fuge am Schluss genau in demselben Tempo geben konnte, da sie doch eine Beschleunigung desselben nicht nur zulässt, sondern erfordert. — Frau Rudersdorff, deren Gaben und Vermögen bereits in Nr. 4 und 5 d. Bl. anerkannt und charakterisirt worden sind, schien sich seitdem in italienische Manieren und französisches Raffinement noch mehr verfahren zu haben, der Eindruck war ein ziemlich unerquicklicher, wenn auch ein Theil unseres Gewandhaus-Publicums, leider schon des besseren Geschmacks ledig, der Sängerin Beifall und Hervorruf verschaffte.*)

— Der Musikverein »Euterpe« fährt auch in diesem Winter in erfreulicher Weise fort, eine in der Hauptsache künstlerische Richtung einzuhalten und das Gewandhaus gewissermaassen zu ergänzen. Durch die gänzliche Uebersiedelung aus der Buchhändlerbörse in die Centralhalle ist nicht allein ein Saal mit besserer Akustik gewonnen, es ist auch für mehr und bessere Plätze für die Hörer gesorgt. Das erste Concert (30. October) brachte eine Wiederholung der vorjährigen Aufführung von Gluck's »Orpheus«, wohl auch in Folge der den Chorübungen höchst ungünstigen Kriegs- und Krankheitsverhältnisse des vergangenen Sommers. Die neuerliche Aufführung unterschied sich von der vorjährigen durch andere Besetzung der Solopartien (Frau Bianca Blume, kgl. Hofopernsängerin in Dresden, Euridice — Fräulein Franz. Schreck aus Bonn, Orpheus), dann durch eine Vermehrung der Nummern aus der französischen Partitur, endlich durch bessere abgerundetere Ausführung der Orchesterpartie. Die genannten Solistinnen zeigten sich ihrer Aufgabe durchaus gewachsen; die Chöre waren sehr gut, wenn auch die Soprane etwas zu stark dominirten. — Das zweite Concert (6. November) hatte folgendes Programm: Erster Theil. Ouvertüre zu Leonore Nr. III von Beethoven. Recitativ und Duett für Sopran und Tenor aus »Jessonda« von Spohr, gesungen von Frl. Biaczek und Herrn Rebling, Mitgliedern des hiesigen Stadttheaters. Clavierconcert in F-moll von Chopin, vorgetragen von Frl. A. Mehlig, würtemb. und weimarsche Hofpianistin. Duett aus »Templer und Jüdin« von Marschner, gesungen von den Obigen. Zwei Clavierstücke (Präludium und Fuge in E-moll von Mendelssohn, Rhapsodie hongroise Cis-moll von Liszt), vorgetragen von Frl. Mehlig. Zweiter Theil. Symphonie in C-dur von R. Schumann. Im Ganzen konnte man mit den Orchesterstücken recht zufrieden sein, wenn auch begreiflich jene Reinheit, Kraft und Feinheit nicht erreicht wurde, die man vom Gewandhaus-Orchester gewohnt ist. In Betreff der Solisten wird es der Euterpe immer schwer fallen, vollkommener Befriedigendes zu bieten, da die ersten Kräfte vom Gewandhause absorbirt werden.**) Frl. Mehlig gab abermals Beweise ihrer

---

*) In der That stellte Frau Rudersdorff diesen Abend so ziemlich das Gegentheil von dem vor, was weiter unten (Misceilen) einer deutschen Sängerin zum besondern Verdienst angerechnet wird. D. Red.

**) Womit nicht gesagt sein soll, dass alle im Gewandhaus auftretenden Solisten zu den »ersten Kräften« gerechnet werden müssen.

vorzüglichen technischen Durchbildung — nach Seite des Musikalischen und Geistigen konnten wir keine Fortschritte bemerken; vielfach störend wirkte auch der üble Pedalgebrauch; Frl. Mehlig nimmt z. B. keinen Anstand, eine rasche Folge in kleinen Secunden fortschreitender verminderter Septimenaccorde mit offenem Pedal zu spielen. Das ohnehin etwas langweilige Concert von Chopin verlor unter ihren Händen noch bedeutend an Reiz. Von den Sängern des Abends können wir auch nicht viel Gutes melden. Frl. **Blaczek** ist noch zu sehr Anfängerin, um im Concert zu genügen; und sich an Herrn **Rebling**'s breitem und unedlem Gaumenton und unschöner Aussprache zu erfreuen, müssen wir den Theater-Enthusiasten überlassen. Uebrigens wurden sämmtliche Leistungen vom Publikum beifällig aufgenommen.

Miscellen.

Biographische Skizzen.

III.

(Vgl. Nr. 35 und 37.)

Amalie Joachim.

Am 19. Februar 1863 erschien im Leipziger Gewandhause eine Sängerin, die kaum Jemand im Saale kannte; nur in Zeitungen waren von Hannover her günstige Urtheile über sie geäussert worden. Noch erinnern wir uns deutlich, wie nach den ersten Tönen Alles erstaunt und wie bezaubert aufhorchte: eine prachtvoll sonore Altstimme, eine vollkommen reine Methode, eine Auffassung, die in die Tiefe ging, ein Verschmähen aller billigen banalen Effecte — das waren die Eigenschaften, die in ihrer Vereinigung wie ein Wunder aus alten Zeiten klangen und jedes musikalisch fühlende Herz erquickten. Die junge Sängerin rief sogleich einen Sturm von Beifall hervor. Selbst die Leipziger Kritik geberdete sich wärmer, als man es sonst von ihr gewohnt war, freilich um bald darauf von Wiener Journalen beinahe in spöttischem Tone citirt zu werden. Amalie Weiss war ja Jahre lang in Wien, war am Kärnthnerthortheater engagirt gewesen und dennoch war sie in Wien eine Fremde geblieben. Welche Kühnheit der Leipziger Kritik, die an so mancher Wiener Grösse Manches auszusetzen gefunden hatte, jetzt ein »untergeordnetes Talent« so hoch zu erheben! Nun wir denken, Leipzig hat Recht behalten, denn mittlerweile hat sich Amalie Joachim, welche zwar seit ihrer Verheirathung die Bühne verliess, als Concert- und Oratoriensängerin den festesten Ruf erworben; die strengsten Kritiker mussten der seltenen Erscheinung hohe Anerkennung zollen, und was sie zu Hamburg in Händel's Messias und Saul (in Deppe's Concerten), in der grossen Messe von Beethoven und im Elias, dann zu Cöln im Gürzenich in beiden Bach'schen Passionen, in Bremen und Münster im Messias, in Hannover als Orpheus, Fidelio etc. in die Herzen der Musikfreunde gesungen, wird unvergessen bleiben. Es ist eben nur eine neue Wiederholung des alten Schauspiels, dass Oesterreich oft nicht einmal seine eigenen Kräfte zu würdigen und zu verwenden versteht, dass gerade die gediegensten darunter erst im »Ausland« ihr Ziel erreichen!

Amalie Schneeweiss ist am 10. Mai 1839 zu Marburg in Steiermark geboren. Der Vater war Magistratsrath und sehr musikalisch; er spielte Violine, und schon in frühester Jugend hörte die Tochter im eigenen Hause die Haydn'schen und Mozart'schen Quartette. Die Musik war des Vaters grösste Freude und so erhielten denn auch die drei Kinder (ein Sohn und zwei Töchter) in frühester Jugend Musikunterricht. Der Hausarzt und Hausfreund glaubte schon aus dem überaus starken »Schreien« der kleinen Amalie auf eine künftige schöne und starke Stimme schliessen zu dürfen, und vielleicht war dies mit ein Grund, dass das Kind bald von einem alten Musiker Gesangunterricht erhielt (derselbe begann am 1. October 1844, also da Amalie 5½ Jahr alt war). Der gute alte Meister — Johann N. Schlechta war sein Name — wird wohl vom Kunst-Gesang nicht allzuviel verstanden haben, hielt aber sehr viel auf musikalische Tüchtigkeit, auf prima vista Singen, auf Takt u. s. w., Dinge, wofür ihm die jetzt viel bewunderte Sängerin noch heute Dank weiss. Der Vater wurde 1850 nach Bruck an d. Mur versetzt, wo es mit dem »Unterricht« misslich wurde, wo Amalie aber Gelegenheit fand, sich im Kirchengesang zu üben. Ein Jahr später starb der Vater; die Mutter zog darauf mit den beiden Töchtern, von welchen die ältere recht hübsch Clavier spielte, nach Gratz (der Sohn hatte als Student im Jahre 1848 sich in Wien an den Unruhen betheiligt und war darauf nach Amerika gegangen, wo er jetzt noch als Musiklehrer lebt). Hier in Gratz konnte Amalie in der Musikschule des Musikvereins unter der Anleitung des Capellmeister **Ott** und einer Dame **Julie von Frank** weitere Gesangsstudien machen. Die Verhältnisse der Mutter liessen es wünschenswerth erscheinen, dass bald eine **erwerbende** Kraft in der Familie auftrete; da die Schwester immer kränklich war, so fiel Amalien die Aufgabe zu, ihr Können zu verwerthen. Obwohl sie sich immer zur Bühne gezogen fühlte, die Mutter auch keine Einwendungen machte, so war es für Letztere doch ein schwerer Entschluss, das Mädchen, noch halb ein Kind, an die Oeffentlichkeit gehen zu lassen. Doch es musste sein, und so trat das 14jährige Mädchen zu Troppau in Schlesien in ihr erstes Engagement. Amalie hatte als 10—12jähriges Kind einen Stimmumfang vom kleinen bis zum dreigestrichenen *f* (also drei Octaven); durch angestrengtes Studiren und Singen von Partien wie Adalgisa, Aennchen, Susanna u. a., litt die Stimme einigermaassen, und die Sängerin wundert sich heute noch, dass sie dieselbe nicht ganz verlor. Vom Mai bis October 1854 war unsere junge Künstlerin am Theater zu Hermannstadt in Siebenbürgen angestellt und kam dann nach Wien an's Hoftheater, wo sie für kleinere Partien, jedoch mit dem Versprechen, später mit grösseren betraut zu werden, engagirt wurde. Da Amalie zu keinem der Wiener Gesanglehrer Vertrauen fassen konnte, studirte sie für sich fleissig weiter. Jenes Versprechen, grössere Partien zu bekommen, ward aber von der Direction nie erfüllt; obwohl man das ernste Streben des »Frl. Weiss« anerkennen musste, obwohl sie der Direction öfter durch rasche Uebernahme von Partien aus Verlegenheiten half, obwohl selbst Capellmeister Interesse für sie gewonnen hatten, wurde sie immer und immer zurückgesetzt und zurückgewiesen. Welch ein feindliches Element ihr entgegenwirkte? wer vermöchte in die Geheimnisse der Theatercoulissen einzudringen! Genug, Amalie Weiss hat acht Jahre in Wien zugebracht, immer hoffend und immer wieder enttäuscht. Oft war sie ganz muthlos und verzweifelte schliesslich derart an sich selbst und an ihrem Talent, dass sie die Bühne verlassen und überhaupt den Gesang aufgeben wollte. Dazu kam, dass Mutter und Schwester, ihre einzigen persönlichen Stützen, starben, erstere an der Cholera, die Schwester nach mehrjährigem schwerem Leiden. Endlich 1862 ging der 7jährige Wiener Contract zu Ende. Da trat auch die Erlösung aus dem künstlerischen Elend ein. Von Hannover, wohin der Wiener Sänger Dr. Gunz ihr vorangegangen war, kam die Anfrage, ob sie dorthin kommen wolle; sie vermochte der Lust, noch einmal ihre Schwingen zu versuchen, nicht zu widerstehen, und ging — zu ihrem Glück! sowohl in künstlerischer wie in menschlicher Beziehung. Im Anfang interessirte sich in Hannover sogleich der Capellmeister B. **Scholz** für ihre künstlerischen Leistungen und war ihr ein treuer Mentor, so dass sie nun ein und ein halb Jahr der glücklichsten Künstlerzeit verlebte. Dann lernte sie Joseph Joachim persönlich kennen, ward am 10. Juni 1863 seine Ehefrau, und ist jetzt glückliche Mutter und hochangesehene Künstlerin.

Amalie Joachim ist eine ächt deutsche Sängerin. Hiermit ist wohl eine gewisse Begrenzung, aber zugleich das höchste Lob ausgesprochen, das ihr von unserer Seite gespendet werden kann, da wir in der vollendeten Ausführung deutscher Meisterwerke zugleich die Lösung der höchsten Aufgaben erblicken. Man kann bei dieser Künstlerin kaum von einzelnen Vorzügen sprechen, da es eben die **Harmonie** derselben ist, welche den Eindruck hervorbringt; doch möge Folgendes hier erwähnt werden: Das Material, über welches Amalie Joachim gebietet, ist eine Stimme von noch jetzt bedeutendem Umfang (*f* bis $\bar{c}$ mit Leichtigkeit); machtvoll hervorquellend füllt sie den grössten Raum, ohne im Zimmer etwa Rauigkeit zu zeigen. Aber die Künstlerin hat sie so in der Macht, dass alle Grade bis zum sanftesten Hauch, bis zum tonlosen Flattern ihr zu Gebote stehen. Sie verwendet diese Grade nicht um schnöder Effecte willen, sondern stets im Geiste des Componisten und der Composition; künstlerisches Maasshalten bei tiefster und lebendigster Erfassung des textlichen Objects lässt sie jene Fähigkeit nicht zu grellen Gegensätzen missbrauchen. Ihr Vortrag lässt allezeit erkennen, dass es ihr nicht um Hervorkehrung ihres Selbst, sondern um die Composition und den in ihr liegenden Gehalt zu thun ist. Zum Technischen übergehend, sei bemerkt, dass der Tonansatz nicht den mindesten falschen Beiklang hat. Die Töne verbinden sich natürlich und die Intervalle sind mit seltener Reinheit abgestuft. Von einem Registerunterschied spürt man nichts, da die Sängerin glücklicher Weise niemals gelernt hat, jene Unterschiede **hervorzuheben**, wie es heutzutage leider so oft gelehrt wird. Was sie in Coloratur leistet, wird aus öffentlichen Vorträgen selten vollkommen beurtheilt werden können, da die Natur der Stimmgattung von selbst mehr auf getragenen Gesang hinweist: aber wer von ihr Händel und Bach singen gehört hat, wird bemerkt haben, dass es eine »Schwierigkeit« für sie nach dieser Richtung nicht giebt, dass vielmehr gerade die malenden Coloraturen jener Meister von ihr mit absoluter

Künstlerschaft behandelt werden. Wir können aus näherer Bekanntschaft hinzufügen, dass auch jene schnelleren Passagen, wie sie in der Oper vorkommen, von ihr wie spielend hingeworfen werden.

Genug, ja schon zu viel von Einzelheiten! Möchte es Vielen vergönnt sein, die Totalität ihres Gesanges zu geniessen, und fähig zu sein, jenen tiefen Eindruck zu empfangen, den nur der seltene heilige Ernst gewähren kann, mit dem eine Amalie Joachim die Kunst betreibt. — Auf der Bühne haben wir die Künstlerin (ausser in Wien in ganz kleinen Partien) nicht gehört, können daher über ihre Bühnenerscheinung nichts bemerken. Wir wissen aber, dass man sie auch in dieser Richtung am Hoftheater zu Hannover sehr wohl zu schätzen gewusst hat.

Nachrichten.

Hamburg. *K.* Von Herrn Stockhausen's Soiréen für Kammermusik haben bereits zwei stattgefunden. In der ersten, am 12. October, spielte ein junger Hamburger, Herr Rudolph Kleinmichel, Schüler des Leipziger Conservatoriums, Schumann's Fdur-Trio mit den Herren Auer und Albrecht, und Beethoven's Adur-Cello-Sonate. Herrn Kleinmichel's Technik weist wieder ein günstiges Resultat der vortrefflichen Schule auf; die Auffassung muss noch viel selbständiger werden. Herrn Albrecht's Cello-Leistungen sind nicht so bedeutend als man erwartete; Herr Auer erregte in dem zum Schluss des Abends gespielten Dmoll-Streichquartett von Haydn, bei welchem die Herren Brandt und Beer mitwirkten, allgemeine Anerkennung und Befriedigung. Von Herrn Stockhausen's Lieder-Vorträgen ist, wie immer, nur das Allerbeste zu berichten. — Die zweite Soirée fand am 26. October statt. Schubert's Dmoll-Streichquartett, Beethoven's Esdur-Trio Op. 70, Sonate für Violine und Pianoforte von Grieg und Lieder von Grädener und Schumann bildeten das Programm. Herr Franz Stockhausen trat an diesem Abend das erstemal als Clavierspieler auf und fand Beifall; seinem Spiel fehlt freilich noch Manches. Die Violinstimme in der Sonate von Grieg spielte Herr Brandt, ebenfalls ein junger Hamburger, vom Leipziger Conservatorium zurückgekehrt, mit sauberer gediegener Technik. — Am 29. October gab Herr Carl von Holten mit den Herren Boié, Lee und Schmahl seine erste Trio-Soirée in dieser Saison. Die Künstler trugen zuerst ein neues Quartett Es-dur (Manuscript) des Hrn. v. Holten vor, welches seines soliden Stils wegen die grösste Anerkennung mit Recht verdient; besonders interessant war mir der zweite Satz C-moll. Beethoven's grosses Bdur-Trio und Faschingschwank von Schumann bildeten die andern Nummern des Programms, in denen Herr v. Holten sich von Neuem als ausgezeichneter Clavierspieler zeigte. Seine Trio-Soiréen stehen meiner Meinung nach mit oben an, nicht nur hier in Hamburg, sondern überhaupt in Deutschland. — Im Stadttheater gastiren gegenwärtig Fräul. Artôt und Herr Adams (Tenor von Berlin).

Braunschweig. ‡‡ Der Verein für Concertmusik hatte für sein zweites Abonnementconcert am 3. Novbr. ein Trio aus Leipzig kommen lassen, Frl. Hauffe und die Herren Concertmeister Dreyschock und Grabau. Es kamen das Esdur-Trio von Schubert und das grosse Bdur-Trio Op. 97 von Beethoven zum Vortrag, in welchen Fräul. Hauffe in dem Clavierpart in jeder Beziehung excellirte, Herr Grabau sich ihr würdig anschloss, wogegen Herr Dreyschock mit einem unbedeutenden Ton und grosser Unsicherheit ganz entschieden zurückstand. Auch dessen Vortrag der Gmoll-Violinsonate von Tartini erhob sich nicht über das Gewöhnlich, während Frl. Hauffe sich in den Variations sérieuses von Mendelssohn als vortreffliche Spielerin classischer Werke bewährte. Ein brillanter grosser Concertflügel aus der neuen Firma: Steinwegs-Nachfolger kam unter ihren Händen prächtig zur Wirkung. Ausser den Instrumentalwerken wurden noch von einer Fräul. Himmelmann und von dem Herrn Hofopernsänger Weiss 6 Lieder und eine Arie (aus dem »Propheten« ganz unpassend gewählt) gesungen, offenbar zu viel und den Genuss mehr störend als hebend. Bemerkenswerth ist es, dass unter den Liedern nicht eins von Fr. Abt war, und, da dies Concert nun schon das zweite in dieser Saison ist, in welchem der fruchtbare Liedercomponist umgangen ist, so darf ein solches Ereigniss wohl als ein bedeutender Fortschritt in unserm Musikleben angesehen werden.

Münster. *S.* Unser Musik-Verein hat sich, nachdem die zurückgebliebenen Verbindlichkeiten durch Zeichnung in kürzester Frist erledigt waren, auf liberalen, die allgemeinste Theilnahme ermöglichenden Grundlagen reconstituirt. So fand denn am 27. Oct. das erste der im neuen grossen Rathhaussaale abzuhaltenden zehn Abonnements-Concerte wiederum unter der vortrefflichen Direction unseres auch als Componist vielfach bewährten J. O. Grimm statt. Besonderes Interesse gewann der Abend durch das erstmalige Auftreten des Violin-Virtuosen G. Heinr. Deecke von Detmold, dessen Vorträge: Spohr's Gesangscene und F. David's Variationen über Schubert's »Lob der Thränen« natürlich zu näherem Vergleich mit unserm jüngst nach Basel abgegangenen Concertmeister G. A. Bargheer auffordern mussten. Liess des Letzteren Spiel mehr Einheit, Energie, geistige Herrschaft erkennen, so schien dem Deecke's bei gleich vollendeter Technik mehr seelischer Ton, weicherer Gefühlsausdruck gegeben. Das allgemeine Urtheil lautet darnach ganz begeistert. Herr Val. Müller von hier, seit Jahren in Paris ansässig und in dortigen Musikkreisen an erster Stelle wirkend, erwies sich wiederum mit zwei Solostücken für Violoncell: Adagio von J. O. Grimm und Rossini's Tarantella als den gediegenen Meister seines herrlichen Instruments, als würdigen Nachfolger seines und unseres allgefeierten Landsmannes Bernhard Romberg. Das weitere Programm umfasste: Weber's Jubel- und Mendelssohn's Ruy Blas-Ouvertüre, Siegesmarsch und Chöre aus Händel's Judas Maccabäus, Duett für zwei Sopranstimmen aus Mendelssohn's 95. Psalm und zwei Lieder für Sopran: Beethoven's »Kennst du das Land« und »Fragen« (Sivisoh) von J. O. Grimm. — Von demnächst zu bringenden grösseren Werken sind unter andern der Elias und Cherubini's Requiem in Aussicht, resp. Vorbereitung genommen.

In dem im letzten Kriege so häufig genannten Görlitz (an der sächsisch-preussisch-österreichischen Grenze) fand am 31. October in der Nicolaikirche unter Direction des Herrn Musikdirector Klingenberg eine Aufführung von Mendelssohn's Paulus statt.

Der Musikdirector und Organist Herr J. G. Herzog in Erlangen hat von der dortigen Universität den Doctor-Titel erhalten.

Wir erfahren soeben, dass man die Herausgabe jener in den letzten Nummern d. Bl. angezeigten Sonaten von Ph. Em. und W. F. Bach Joh. Brahms zu verdanken hat.

Ein verbindender Text zu Mozart's Musik zu »König Thamos« von Gisbert Freiherrn Vinke ist soeben in Frankfurt a. M. bei Mahlau und Waldschmidt erschienen. Derselbe wurde bei der ersten Frankfurter (Museums-) Aufführung am 5. Januar 1866 benutzt.

Leipzig. Die »Signale« melden: Hrn. Capellmeister G. Schmidt in Leipzig sind bei Gelegenheit der fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier seiner Thätigkeit als solcher vielfache Ehren widerfahren. Schon am Vorabend, den 1. Nov., ward ihm ein Ständchen vom ganzen Chorpersonal gebracht. Am Morgen des 2. Nov. selbst begrüsste ihn eine Deputation vom Theaterorchester unter Ueberreichung eines silbernen Pokals im Namen desselben. Sodann fanden Beglückwünschungen durch die Vorsteher verschiedener hiesiger musikalischer und geselliger Vereine statt. Am Abend fand die Vorstellung des »Freischütz« statt, der ersten Oper, welche Hr. Schmidt als Capellmeister (in Brünn) dirigirt hatte. Des Dirigenten Pult war bekränzt und geschmückt; auf demselben lag die Partitur des Freischütz, in rothen Saffian mit Gold eingebunden, darüber ein Lorbeerkranz. Ein allgemeiner herzlicher Empfang ward dem Dirigenten beim Erscheinen am Pult von Seiten des ganz vollen Hauses zu Theil, verbunden mit dreimaligem Tusch vom Orchester. Nach dem ersten Act richtete Bürgermeister Dr Koch von der Bühne aus im Namen der Stadt wie im eigenen einige herzliche Beglückwünschungsworte an den Jubilar.

— Herr E. Röntgen hat die Stelle in Petersburg nicht angenommen und bleibt uns erhalten.

In Sachen Beethoven's.

S. B. Wie wir in einer Notiz in Nr. 43 mittheilten, hat Herr Prof. Bischoff in Nr. 40 seiner Niederrh. M.-Ztg. die Richtigkeit einiger Lesarten in der neuen Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe von Beethoven's Symphonien in Zweifel gestellt. Nach den Informationen, die wir an geeignetem Ort eingezogen haben, hat Hr. Bischoff in jenen Auslassungen nur seinem subjectiven Geschmack und seiner Gewohnheit des bisherigen Hörens Ausdruck gegeben (obgleich man eigentlich nach den haarsträubenden Fehlern seiner Notenbeispiele noch Anderes vermuthen könnte). Ohne dem bereits vorbereiteten und hoffentlich bald erscheinenden Redactions-Bericht über die ganze Beethoven-Ausgabe vorzugreifen, wollen wir heute nur soviel sagen, dass Herrn Bischoff's Gründe blosse Scheingründe sind und auf nichts Thatsächliches zurückgeführt werden können. Namentlich bemerken wir, dass sowohl die Hornerstelle im zweiten Theil des Trio der Eroica in der jetzigen Form, wie auch der für das rhythmische Gefühl allerdings überzählige Takt im ersten Satz der Cmoll-Symphonie auf sehr positivem Grunde stehen, so, dass dem Redacteur der Symphonien jede andere Auffassung der Sache zur Unmöglichkeit gemacht war. — Schliesslich möchten wir Hrn. Bischoff bitten, uns darüber zu belehren, was er unter »Synkopen« versteht. Wir können nämlich in den drei letzten Takten des Trio der Eroica die »Synkopen« nicht entdecken, von welchen er spricht.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 21. November 1866. **Nr. 47.** I. Jahrgang.

Ludwig van Beethoven's Leben

von Alexander Wheelock Thayer.

Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet [von Dr. H. Deiters]. Erster Band. Berlin, F. Schneider.

S. B. Bei der Abfassung eines Buches über einen grossen Künstler oder dessen Leben kommen, wenn das Buch durch genaues Quellenstudium und besonnene Kritik der Ergebnisse desselben nach einer bestimmten Seite hin abschliessend werden soll, mancherlei Dinge in Betracht. Erstlich der Grad der Bedeutung des Künstlers selbst; dann die Umstände, unter welchen er in die Welt trat und die auf seine Entwicklung von Einfluss waren; dann die Frage, was über ihn bereits mitgetheilt ist, und ob diese vorhergegangenen Mittheilungen Anspruch auf wirklichen wissenschaftlichen Werth und Glaubwürdigkeit haben, oder etwa viel Falsches enthalten, wodurch ein schiefes Licht über ihn verbreitet worden ist. Unter Umständen kann daher die Lebensbeschreibung eines Künstlers kurz und bündig, oder lang und in tausend Details eingehend abgefasst werden.

In Betreff Beethoven's liegen die Dinge so, dass es sich hier erstens um einen Künstler allerersten Rangs handelt, der einerseits, schon wenn man seine Person in's Auge fasst, dem Psychologen die schwierigsten Probleme bietet und wenigstens scheinbare Widersprüche in Masse zu lösen giebt, andererseits durch seine reichen Beziehungen zur Aussenwelt, durch seine Verbindungen und Berührungen mit hochstehenden Personen eine Masse interessanten Stoffes bietet, der bei andern Künstlern wegfällt: — dass zweitens über ihn bereits eine Menge von kürzeren und längeren Mittheilungen cursiren, die aber sämmtlich ungenügend sind. Muss doch in der That zugestanden werden, dass die Notizen von Wegeler und Ries, so wenig ihr Absehen auf Vollständigkeit gerichtet war und so sehr namentlich im zweiten Theile derselben der anecdotenhafte Charakter vorherrscht, doch von allem bisher Erschienenen die zuverlässigsten Nachrichten und das beste Bild Beethoven's gaben. Von Seyfried's dürftigen Mittheilungen ist kaum zu reden; aber auch Schindler's Biographie ist nur in soweit zuverlässig, als sie den Beethoven betrifft, den Schindler persönlich gekannt, mit dem er Umgang gehabt hat. Ausserdem zeichnet sie sich durch eine wahrhaft verwirrende Unordnung in Anlage und Darstellung aus. Lenz hat sich hinsichtlich der Chronologie der Werke manche Mühe gegeben, lebte aber zu weit von den Orten verschlagen, wo über Vieles zuverlässige Auskunft zu holen war, und machte seine Bücher ungeniessbar durch den Schwulst seiner phantastischen Auslegungs-Manie. Marx verstrickte sich in philosophisch-ästhetische Phrasen, und der Faden der Ariadne, der ihm aus dem selbstgeschaffenen Labyrinth heraushelfen sollte, war ihm dabei abhanden gekommen; zugleich verabsäumte er alles genaue Quellenstudium, selbst dort, wo es ihm vor der Nase lag, und so häufte er eine Masse thatsächlicher Unrichtigkeiten und Ungenauigkeiten an, die nur neue Verwirrung erzeugen konnten. Nohl endlich, um auch diesen zu nennen, hatte die und jene Quellen wirklich benutzt, andere liegen gelassen, und überbaute alle Risse und Löcher seines Materials mit Gebilden seiner Phantasie, mit bedenklichen Hypothesen, nichtssagenden Phrasen und verzwickten Speculationen. Dabei ist nicht zu verschweigen, dass er viele seiner besseren Mittheilungen aus einem früheren englischen Aufsatze unseres Thayer (*Atlantic Monthly* 1858), den er aus einer französischen Uebersetzung kannte, genommen hat. Von der Broschüren-Ueberschwemmung schweigen wir natürlich ganz.

Wenn nun ein Mann wie A. W. Thayer, aus einem fremden Welttheil gebürtig, einem ganz andern Lebensberuf als dem der Kunst angehörend, es unternimmt, mit tausendfachen Opfern an Zeit, Mühe und Geld, nach jahrelangen unermüdlichen Nachforschungen, wobei keine irgendwie aufzufindende Quelle der Belehrung unbenutzt blieb, allen den Wust aufzuräumen, alles Falsche oder Unsichere zu beseitigen oder doch ehrlich als solches zu bezeichnen, also ein »Leben« Beethoven's herzustellen, das uns die Person des Meisters in ungefälschtem Lichte zeigt, weder geschmeichelt noch entstellt, so muss, glauben wir, einem solchen Unternehmen der lebhafte Dank

der Kunstwelt entgegengebracht werden. Und zu diesem Danke wird sich die freudige Begrüssung Seitens der musikalischen Kritik um so lieber gesellen, wenn sie gewahrt, welche warme Verehrung für den Meister, und welches einfache und ungekünstelte Streben nach Wahrheit dem Verfasser in jeder Zeile die Feder geführt hat. Wenn ferner das erschienene Buch durch den Mund des Uebersetzers, also wohl im Einverständniss mit dem Autor, von vornherein erklärt, blos ein möglichst gereinigtes Material für den künftigen Darsteller von Beethoven's künstlerischem Wirken bieten zu wollen,*) darf man dann nicht verlangen, dass die Kritik mit dem Tone des Vertrauens und der Hochachtung über solche dankenswerthe Bemühung spreche?

Der Biograph Beethoven's kann nichts dafür, dass der Meister, der in Wien gelebt hat und gestorben ist, seine Kindheit und Jugend in dem weit davon entfernten kurfürstlichen Bonn zubrachte, dass gerade über dieser Jugend die grösste Unklarheit lag, dass alle bisherigen Bücher über dieselbe nur Ungenügendes oder Falsches brachten.

Was wir daher an der Biographie eines andern Meisters tadeln würden, die allzu weitläufige Verbreitung über zeitliche und örtliche Umstände, das allzu weite Zurückgreifen in Zeiten, wo erst der Grossvater des Künstlers eine bescheidene Wirksamkeit begann, die actenmässige Darstellung vieler, wenn auch zur Hauptsache nur in weiterer Beziehung stehenden Umstände, — das dürfen wir im vorliegenden Falle als berechtigt gelten lassen, ja als dankenswerth aufnehmen, weil eben die Umstände hier anders sind, als in hundert andern Fällen.

Der vorliegende Band enthält vorerst zwei Vorreden in Form von Zuschriften: Der Verfasser an den Uebersetzer, und: der Uebersetzer an den Verfasser, welche beide ja nicht zu überschlagen sind, da sich daraus der beiderseitige wie der gemeinsame Standpunkt dem gegebenen Material gegenüber ergiebt. Man erfährt daraus auch, dass der Uebersetzer, der in Bonn lebt, in manchen Punkten des Verfassers Arbeit vervollständigt und durch eigene Zusätze bereichert hat. Auch geht aus seiner Zuschrift (am Schluss) hervor, dass er noch entschiedener als der Autor der Ansicht ist, mit der correcten Lebensbeschreibung allein, sei sie auch noch so gründlich und zuverlässig, sei eine Künstlerbiographie noch nicht beschlossen — die Anerkennung eines Grundsatzes, den wir immer vertreten haben, uud der von dem Uebersetzer um so naturgemässer vertreten werden musste, als er selbst an der Kunst-Kritik betheiligt ist, die dem Autor ganz ferne liegt.

Der eigentliche Inhalt dieses ersten Bandes (wie viel Bände das Ganze ergeben wird, ist nicht gesagt, konnte auch wohl eigenthümlicher Verhältnisse wegen nicht genau festgestellt werden, obgleich der Verfasser sein Material allem Anschein nach vollständig beisammen hat) gliedert sich in drei Bücher, dessen erstes überschrieben ist: »Musik und Musiker in Bonn von 1689 bis 1784«. Es enthält sechs Capitel: 1) Das Kurfürstenthum Köln. Joseph Clemens. 2) Clemens August und seine Capelle. Ludwig van Beethoven (der Grossvater). 3) Maximilian Friedrich und seine Hofmusiker. 4) Fortsetzung der Nachrichten über Musik und Musiker unter Max Friedrich. 5) Max Friedrich's Nationaltheater. 6) Musikalische Persönlichkeiten Bonn's. Die Stadt im Jahre 1770. Dieses erste Buch füllt 80 Seiten, ein Raum, den man nicht übertrieben finden wird, wenn man bedenkt, dass es sich hier nicht um Nebensachen, etwa superfeine Distinctionen über Westphalen und Rheinländer à la Nohl, oder politisch-sociale Darstellungen, handelt, sondern um Musik, um dasjenige Musikinstitut und die Personen, denen Beethoven seine ersten Anregungen, erste Unterweisung und Förderung verdanken sollte. Es ist gewiss nicht gleichgültig, wie das Kunstinstitut entstand und geartet war, an welchem später Beethoven bei der Bratsche die bedeutendsten damaligen Opern kennen lernen sollte, die nähere Bekanntschaft der Musiker zu machen, die daran mit bauen halfen, die Fürsten, deren Geschmack über den Geist der Leitung entschieden, abgesehen von der Art der allgemeineren Bildung, die durch das Nationaltheater und somit durch die Poesie in Bonn vorbereitet und befördert wurde. Sicher scheint uns auch, dass durch Abdruck alter Documente ein bei Weitem deutlicheres Bild jener Zeiten und Umstände gegeben wird, als durch Beschreibung und Erzählung.

Mit dem zweiten Buch, das 147 Seiten einnimmt, und überschrieben ist: »Beethoven in Bonn, 1770 bis 1792« tritt unser Meister selbst in die Erzählung ein. Es enthält 13 Capitel: 1) Die Familie Beethoven; 2) Beethoven's Kindheit; 3) Unterricht bei Neefe. Des Knaben Talent eine Erwerbsquelle; 4) Kurfürst Max Franz; 5) Max Franz und die Musik. Die Hofcapelle im Jahre 1784; 6) Weitere Schicksale Beethoven's. Sein Besuch in Wien; 7) Die Familie Breuning. Graf Waldstein. Häusliche Angelegenheiten; 8) Das Nationaltheater unter Max Franz; 9) Repertorium des kurfürstlichen Nationaltheaters; 10) Musikalische Ereignisse und Anekdoten; 11) Nachträgliches über Personen und Gesellschaft. Abschied von Bonn; 12) Was hat Beethoven in Bonn componirt? 13) Noch einmal das Theater und die Musik in Bonn. Der Vorhang fällt.

Von dem dritten Buch, welches Beethoven's erste Wiener Zeit (1792—1800) enthalten soll, giebt dieser Band (auf 48 Seiten) erst drei Capitel: 1) Beethoven in Wien, Studien bei Haydn und Albrechtsberger; 2) Die Musik in Wien im Jahre 1793; 3) Beethoven's Auftreten als Virtuose und Componist. Ein Anhang (83 Seiten) giebt dann noch eine Anzahl von Documenten, die im Texte keinen Raum gefunden hatten, und eiu paar Excurse des Uebersetzers.

Für diese ganze Periode standen dem Verfasser, neben

*) Man beachte es wohl: das Buch heisst nicht: »L. van Beethoven«, womit der Anspruch erhoben würde, dass über den Künstler Neues und Vollbefriedigendes gesagt werde, sondern: »L. v. Beethoven's Leben«.

der sorgfältigsten Ausnutzung der früheren, oft sehr entlegenen Literatur, eine Reihe neuer, bisher nicht benutzter Quellen zu Gebote, die wir hier, soweit die Darstellung sie erkennen lässt (und das thut sie meist) namhaft machen. In der ersten Linie steht das Provinzialarchiv in Düsseldorf, welches die kurfürstlich Cölnischen Acten, namentlich die auf Musik bezüglichen, zum grössten Theile besitzt; dieselben wurden zuerst vollständig von Thayer, und in einer nachträglichen Untersuchung von Deiters für diesen Band erforscht und verwerthet. An sie schliessen sich eine Reihe periodischer Schriften jener Tage, unter denen wir die Bonner Anzeigen und Intelligenzblätter aus dem vorigen Jahrhundert, die Wiener Zeitung, Hofkalender, Textbücher und dergl. anführen; auch die alten Bonner Kirchenbücher sind zum Zweck der Fixirung von Daten, wo es erfordert wurde, ausgenutzt. Beethoven's eigene Aufzeichnungen haben dem Verfasser schon in diesem Bande verschiedenes interessante Material geliefert; zu erwähnen ist namentlich das kleine Tagebuch über die Reise und die erste Wiener Zeit. Ausser diesem Allen hat nun der Verfasser auch die oft lästige Mühe mündlicher Nachforschung nicht gescheut, und durch dieselbe sogar für die weit entlegene Bonner Zeit noch einige höchst wichtige Mittheilungen erhalten. Endlich müssen den neuen Quellen auch die im Anhange von Deiters veröffentlichten Aufzeichnungen eines in Bonn kürzlich verstorbenen alten Herrn Fischer gerechnet werden, in dessen Hause die Beethoven'sche Familie lange wohnte, und aus denen man, bei vorsichtiger Benutzung, ein im Ganzen getreues und höchst lebendiges Bild des Beethoven'schen elterlichen Hauses erhält, was bisher fehlte.

Man sieht schon aus dieser Aufzählung, dass der Verfasser, um der Wahrheit auf die Spur zu kommen, auch die entlegensten Wege nicht gescheut hat. Wer freilich nur angenehm durch Lectüre unterhalten sein will, wird sich durch die gehäuften Documente abgeschreckt finden; wem aber darum zu thun ist, ein deutliches wahrheitsgetreues Bild der Zustände zu erhalten, der wird sich gerade durch die so unmittelbar sprechenden Acten befriedigt finden.

Wir glauben unsern Lesern einen Dienst zu erweisen, wenn wir ihnen den Inhalt des, bei den vielen eingefügten Documenten nicht überall bequem lesbaren Bandes auszugsweise mittheilen. Dabei kommt uns ein Artikel der Bonner Zeitung (Nr. 249 und 250) sehr zu statten, den wir hier in seinen Hauptpunkten reproduciren wollen, weil eine offenbar mit dem ganzen Stoff genau vertraute Feder ihn geschrieben hat und wir uns dadurch der Mühe überhoben sehen, einen solchen Auszug nochmals zu unternehmen. Der Artikel, aus dem die Leser allein schon beurtheilen können, wieviel Neues Thayer's Buch bietet, heisst:

„Die Musik in Bonn im vorigen Jahrhundert und Beethoven's Jugend".

Der viertletzte der in Bonn residirenden Kurfürsten von Cöln, Joseph Clemens (1689—1724), aus bayerischem Hause, dem der Beistand Friedrichs III. von Brandenburg den gesicherten Besitz seiner Herrschaft verschafft hatte, der aber später, seiner Parteinahme für Frankreich im spanischen Erbfolgekriege wegen, neun Jahre zu Valenciennes im Exil lebte, hatte grosses Interesse für Musik und versuchte sich sogar als Componist; und zwar nahm er, seinem eigenen naiven Geständnisse zufolge, da er selbst weder Noten kannte, noch sonst etwas von Musik verstand, alles was er componirte »von guten Meistern, deren Musikalien mir gefallen.« Er unterhielt eine Capelle von (seit 1698) 20 Mitgliedern, welcher Johann Christoph Petz (bis 1705) als Capellmeister vorstand, als Operncomponist in jener Zeit nicht unbekannt; die Capelle, ohne ihren Dirigenten, folgte dem Kurfürsten auch in's Exil. Nach der Rückkehr aus demselben wurde sie vergrössert und über die Verpflichtungen der Musiker und ihrer Vorgesetzten ein ausführliches Statut erlassen (19. Juli 1719), welches Thayer vollständig mittheilt. Damals war Frhr. von Hohenkirchen Intendant der kurfürstlichen Hofmusik; »Singmeister«, das ist Dirigent der gesammten Kirchenmusik, war der Canonicus Le Toneur; die weltliche Vocalmusik leitete Donnini, die Instrumentalmusik der Concertmeister Lambert. Neben und unter ihnen standen 18 Vocalisten, 17 Instrumentisten, 6 Hofoboisten und 6 Hoftrompeter und Pauker. Bei kirchlichen Aufzügen erschienen die Hofmusiker in eigener Uniform. Im kurfürstlichen Schlosse waren zwei Zimmer für die Musik bestimmt, das eine für Concerte und zur Aufbewahrung der Instrumente, das andere für die Bibliothek.

Kurfürst Clemens August (1724—61), der letzte aus bayerischem Geschlechte, jener lebenslustige Fürst, dessen Liebenswürdigkeit und Laune noch lange nach seinem Tode in der Erinnerung der Bonner fortlebte, und von dessen Prachtliebe noch jetzt so manches Bauwerk unserer Stadt und Umgegend Zeugniss giebt, hatte unter den Gegenständen, welche den Glanz seines Hofes erhöhen sollten, auch der Musik eine besondere Pflege zugedacht; indem er im Allgemeinen die Einrichtungen seines Vorgängers herübernahm, strebte er doch, durch Gewinnung bedeutender Kräfte und glänzende Aufführungen seiner Hofmusik Ansehen und Ehre zu verschaffen. Wir finden auch unter ihm die Verhältnisse fest geordnet; die Zahl der Musiker, der Etat für die Hofmusik ist fest bestimmt, nur ausserordentliche Fälle, z. B. einmal die Anstellung von zwei italienischen Sängerinnen bewirken in letzterer Hinsicht eine Ausnahme. Ein Musiker diente zuerst regelmässig eine Zeitlang als Accessist; nach erprobter Tüchtigkeit erfolgte seine dauernde Anstellung als »Hofmusicus« mit einem nach unsern Begriffen meist sehr dürftigen Gehalte; er musste als solcher in der Kirche, in Concerten und im Theater zugleich seine Dienste leisten. Unter den Namen der Musiker überwiegt unter Clemens August das italienische Element. Sein erster Capellmeister war Trevisani, der 1732 starb; ihm folgte Donnini, der die Stelle 20 Jahre lang bekleidete; neben ihm war Zopis seit 1745 Vice-Capellmeister, und der Violoncellist dall' Abaco, der auch als Componist thätig war, bekleidete seit 1738 die Stellung eines Directors der Kammermusik. Nach Donnini's Tode wurde Zudoli Capellmeister (1753—1760); Director der Kammermusik und Kammercomponist war in derselben Zeit Joseph Carl Gottwald. Unter den Musikern, welche unter dieser Regierung angestellt wurden und die, soweit sie aufzufinden waren, Thayer namentlich aufführt, finden sich mehrere Namen, die theils an sich Interesse erregen, theils später in Beziehungen zur Beethoven'schen Familie und sonst auftreten;

so Haveck, Klechler, van den Eede (Beethoven's Lehrer im Orgelspiel, schon 1729 angestellt, 1782 gestorben); Anton Raaff, der hochberühmte Tenorist, in der Nähe von Vilipp geboren und 1736 in Bonn zuerst angestellt; Johann Ries, der Vater von Franz Ries, zuerst Hoftrompeter, dann seit 1754 Hofviolinist; Johann Peter Salomon, 1758 angestellt, der berühmte, zuletzt in London lebende Violinspieler. Unter allen diesen Musikern aus Clemens August's Zeit erregt aber keiner unser Interesse in höherem Grade wie Ludwig van Beethoven, der Grossvater unseres Meisters, der seit 1732 in Bonn war. Er war 1712 in Antwerpen geboren, wo noch jetzt Nachkommen eines Zweiges der Familie leben. Allem Anschein nach war er sorgfältig in der Musik unterrichtet worden. In frühem Alter verliess er in Folge eines unbekannten Familienzwistes das elterliche Haus, und nachdem er kurze Zeit in Löwen die Stelle eines Phonascus bekleidet (1731), wandte er sich nach Bonn; ob berufen oder auf gut Glück, ist ungewiss. Schon im März 1733 ernannte ihn der Kurfürst zum Hofmusicus (Bassist) mit 400 Gulden Gehalt; wenige Monate später heirathete der 20jährige Jüngling die um ein Geringes jüngere Maria Josepha Poll. Er scheint nicht der einzige seines Geschlechts gewesen zu sein, der sich Bonn zu seiner Heimath erkor; neben ihm erscheint ein Cornelius van Beethoven als Talgkerzen-Lieferant für den Hof u. s. w., welcher 1764 ohne überlebende Nachkommen starb. Von mehreren Kindern Ludwigs van Beethoven blieb nur ein Sohn, Johann, am Leben, 1739 oder 1740 geboren. Auch dieser wurde zum Musiker bestimmt; schon mit 12 Jahren leistete er Sängerdienste; auf sein unterthäniges Gesuch wurde er 1756 als Hofsänger angenommen; einem Berichte seines Vaters zufolge war er zugleich »vor die Violin capabel«. Der Vater hatte kurz vor Clemens August's Tode die Enttäuschung erfahren müssen, dass die ihm zugesicherte, durch Zudoli's Tod erledigte Capellmeisterstelle einem Günstling des Kurfürsten, dem jungen Violinspieler Touchemoulin, übertragen wurde, der jedoch nur bis zum Tode des Kurfürsten im Besitz derselben blieb.

Ueber die eigentliche Pflege der Musik selbst unter dieser Regierung war leider wenig aufzufinden; ein paar glücklich erhaltene Textbücher zeigen, dass sowohl weltliche, wie geistliche dramatische Aufführungen vorkamen, die sich, wie aus den Namen der Componisten und der Sprache zu schliessen ist, dem italienischen Opern- und Oratorienstile anschlossen. Durch den Bau des Theaters (um 1750 vollendet) hatten diese Aufführungen ein angemessenes Local erhalten.

Auf Clemens August folgte Maximilian Friedrich, Graf Königseck-Rothenfels (1761—84), dessen Regierung schon weit in Beethoven's Lebenszeit hineinreicht. Die Verschwendung seines Vorgängers und die dadurch herbeigeführte Verschuldung brachte die Nothwendigkeit grosser Einschränkungen mit sich, welche der Minister v. Belderbusch mit Consequenz und Strenge durchführte. Dies traf auch Musik und Theater; unter andern erlitt der junge Capellmeister Touchemoulin eine bedeutende Herabsetzung seines Gehalts und dankte in Folge dessen ab. Nunmehr erinnerte Ludwig van Beethoven in demüthiger Petition an die ihm gewordenen Versprechungen und seine schon geleisteten Stellvertretungsdienste, und wurde denn auch am 16. Juli 1761 zum kurfürstlichen Hofcapellmeister ernannt. Seine Stellung war eine einflussreiche, aber zugleich mühsame. Neben der musikalischen Leitung hatte er, gleich seinen Vorgängern, die persönlichen Verhältnisse der Musiker zu überwachen, über ihre Leistungen vorkommenden Falls zu berichten, Streitigkeiten unter ihnen zu untersuchen; so wurde ihm z. B. im J. 1768 die Untersuchung eines heftigen zwischen den Musikern Drewer und Willmann im Wirthshause (»bei dem wirten Dung aufm Markt«) ausgebrochenen Zanks übertragen. Ein anderesmal widersetzte sich die Sängerin Schwachhover (nachmals Frau Delombre) in der Probe seinen Anordnungen, und er musste sich einen kurfürstlichen Befehl zur Befestigung seiner Autorität erwirken. Ausser diesen Verpflichtungen hatte er nun noch, wie seine Bestallung ausdrücklich sagte, seine Bassistenstelle beibehalten; wir wissen, dass er bis an sein Lebensende in wichtigen Basspartien mit grossem Beifall auftrat. Neben diesen Nachrichten über eine angestrengte Berufsthätigkeit unterhält es uns zu hören, dass der würdige Herr ausserdem (gleich andern Bonner Bürgern in damaliger Zeit) kleine Weingeschäfte für seine Rechnung betrieb, und zwar mit Vortheil; denn die guten Verhältnisse, worin er lebte, konnten nicht blos auf seinen musikalischen Erwerb gegründet sein. Diese Geschäfte aber wurden verhängnissvoll für ihn und seine Nachkommen, seine Frau verfiel dem Trunke und musste zuletzt nach Cöln in ein Kloster gethan werden; sein Sohn Johann erbte die unglückliche Neigung, die ihn so beherrschte, dass sie den Grund zu den misslichen, trüben Familienverhältnissen legte, in denen der junge Beethoven aufwuchs. Der alte Capellmeister, der bis etwa 1767 in der Rheingasse 934, dann in der Bonngasse neben dem Gudenauer Hof wohnte, starb zu Weihnachten 1773. Er war ein kräftiger, würdig aussehender Mann, und stand in hoher Achtung.

Johann van Beethoven, der Vater des grossen Ludwig, war, wie bemerkt, seit 1756 angestellter Hofmusiker (Tenorist), bekam aber erst 1764 eine Besoldung von 100 Thalern. Daneben gab er Unterricht, und war in früherer Zeit wahrscheinlich als Lehrer geschätzt; es wurden ihm sogar officiell Schüler zur Ausbildung zugewiesen. Auf diese Stellung hin verheirathete er sich 1767 mit Magdalena Kewerich aus Ehrenbreitstein, der jungen Wittwe eines Kammerdieners Laym, die selbst früher Kammermädchen gewesen; nicht gerade zur Zufriedenheit des Vaters. Die gemeinsame Haushaltung wurde damals aufgelöst; der Sohn begann seine Haushaltung in dem Hinterhause des Hauses Bonngasse Nr. 515, der Wohnung seines Vaters schräg gegenüber. Hier wurden ihm seine beiden ersten Kinder geboren, Ludwig Maria (1769), der nur wenige Tage lebte, und Ludwig, geboren wahrscheinlich den 16. (getauft den 17.) December 1770. Von 6 nach ihm geborenen Kindern blieben nur zwei Brüder, Kaspar (geb. 1774) und Johann (geb. 1776) am Leben. Dreimal wechselte die Familie ihre Wohnung; aus der Bonngasse zog sie auf das Dreieck, wo sie 1774 wohnte; von da in die Rheingasse 934, wo schon die Eltern gewohnt hatten und wo die jüngere Familie etwa 10 Jahre, bis wahrscheinlich 1785 wohnte, die letzte Wohnung der Familie bis zum Tode des Vaters (1792), welche also den erwachsenden und sich entwickelnden jungen Meister in ihren Räumen sah, war das Peretti'sche Haus Wenzelgasse 476, welches Beethoven's gemeinschaftlich mit der Familie Hertel bewohnten.

Es waren also günstige äussere Verhältnisse, unter denen Beethoven zur Welt kam; sein Grossvater an der Spitze der gesammten Hofmusik; sein Vater ebenfalls angestellter Hofmusiker, in zwei Gebieten ausübend, dabei in früherer Zeit angesehen und als Lehrer gesucht. Leider blieben die Verhältnisse nicht lange günstig. Der kleine Ludwig hatte sein drittes Lebensjahr eben vollendet, als der Grossvater starb; und die sittliche Schwäche des Vaters, die ihn in das ererbte Laster immer tiefer versinken liess, raubte ihm sein Ansehen und die Möglichkeit der Verbesserung seiner äussern Stellung (sein Gehalt stieg nicht über 200 Thaler) und machte einen wohlthätigen Einfluss auf die Erziehung der Kinder unmöglich, ein Mangel, den die Sorge einer vortrefflichen und liebevollen Mutter nicht völlig ausgleichen konnte.

Wir haben dem Gange der Thayer'schen Erzählung schon vorgegriffen; der Verfasser macht uns vorher noch mit den

übrigen musikalischen Ereignissen unter Max Friedrich bekannt. Dahin gehören z. B. der Abgang Salomon's, die Anstellung der nachmals angesehenen Musiker Willmann und Brandt, namentlich aber die dem Tode des Capellmeisters Beethoven folgenden Ernennungen. Seine Stelle als Bassist erhielt Joseph Demmer, vorher Cantor in Cöln; Capellmeister aber wurde Andreas Luchesi, im Venetianischen geboren, der sich durch verschiedene, namentlich dramatische Compositionen schon vortheilhaft bekannt gemacht hatte und 1771 mit einer italienischen Operngesellschaft nach Bonn gekommen war. Neben ihm wurde ein anderer Italiener, Laetano Mattioli, zum Concertmeister ernannt, ein tüchtiger Violinspieler und Dirigent; er war 1750 in Venedig geboren. Unter den übrigen Musikern erregt unser Interesse Franz Ries, 1774 als Hofmusiker angestellt; seine Schwester Anna Maria Ries, eine vorzügliche Sängerin, nachmals Gattin des Violinisten Drewer; der Contrabassist Paraquin, der Cellist Heller u. A. Von hervorragender Wichtigkeit aber war die Anstellung Christian Gottlob Neefe's als Hoforganist an Stelle van den Eede's, welche 1781 erfolgte. Dieser, in Chemnitz geboren, Schüler J. A. Hiller's und als Componist und Schriftsteller bereits vortheilhaft bekannt, war 1779 als Musikdirector bei der Grossmann'schen Theatergesellschaft nach Bonn gekommen und hatte sich in kurzer Zeit daselbst ein solches Ansehen erworben, dass er, obwohl Protestant, in den kurfürstlichen Dienst berufen wurde und trotz mancher Intriguen seine Stelle bis zum Ende des Kurfürstenthums behielt.

Auch über die Aufführungen in Bonn unter Max Friedrich erzählt uns Thayer, was darüber aufzufinden war. Unter den seit 1763 aufgeführten Opern sind die italienischen überwiegend, unter diesen begegnen die Namen Galuppi und Piccini am häufigsten. Regelmässige Concerte gab es nicht; bei festlichen Gelegenheiten wurden »Academieen« in den Schlössern zu Bonn oder Poppelsdorf gehalten. Die Musiker und Sänger mussten noch immer in der Kirche so gut wie im Theater Dienste leisten. Einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte des Bonner Theaters bezeichnet nun das Jahr 1778, Beethoven's 8. Lebensjahr. Damals veranlasste Max Friedrich die namhaften Directoren Grossmann und Helmuth, mit einer Gesellschaft nach Bonn zu kommen; er wollte »die deutsche Schauspielkunst zu einer Sittenschule für sein Volk« erheben. Die neue Gesellschaft enthielt vorzügliche Kräfte, von denen es genügt, Grossmann's Stieftochter Friederike Flittner, die nachmals berühmte Frau Unzelmann, zu nennen. Neben den gesprochenen Dramen, unter denen uns die besten Stücke der Literatur begegnen, kamen im Laufe der nächsten Jahre eine ziemliche Anzahl von Opern auf die Bühne, meist französische (von Gretry, Monsigny, Philidor, Dalayrac), daneben auch italienische und deutsche; wir dürfen uns rühmen, dass Mozart's Entführung sehr bald nach ihrer ersten Aufführung in Wien auch auf die Bonner Bühne kam (Winter 1782/83). Die Verzeichnisse führen sogar einen Bonner Componisten einer Oper auf, den Hauptmann d'Antheine. Die Leitung des Unternehmens war zuletzt in den Händen der energischen Gattin Grossmann's, da dieser selbst die Frankfurter Bühne leitete.

Diese Gesellschaft war es, welche die beiden wichtigsten Lehrer des jungen Beethoven nach Bonn führte, Pfeiffer als Schauspieler und Neefe als Musikdirector. Der erstere, eine unstäte Natur, aber von guter musikalischer Befähigung, wohnte das Jahr seines Bonner Aufenthalts (1779—80) bei der Familie Beethoven in der Rheingasse, und unterrichtete den Knaben im Clavierspiel, nicht in regelmässigen Stunden, sondern wie ihn seine Laune trieb; doch aber war sich Beethoven später bewusst, ihm viel zu verdanken. Neben und nach ihm erhielt er von einem Freunde des Hauses, dem jungen Hofmusiker Rovantini, Anleitung auf der Violine und Bratsche; beide setzten freilich nur fort, was der Vater schon begonnen hatte. Neefe aber wurde seit etwa 1781 der Hauptlehrer Beethoven's sowohl für's Clavierspiel als für den Generalbass; und der Verkehr mit ihm war dem Knaben auch insoweit förderlich, als er mehrfach ihn zur Vertretung in seinen Amtsgeschäften, sowohl am Pianoforte im Theater, als auch bei der Hoforgel in Anspruch nahm, und ihm so im frühesten Alter Gelegenheit gab, seine Kräfte selbständig zu üben. Im Orgelspiel aber hatte der Knabe durch den alten van den Eede, und einer andern Tradition zufolge von dem Organisten des Franziskanerklosters, Bruder Willibald Koch, die erste Anleitung erhalten. Der vielfache Wechsel der Lehrer mag auf die Gleichmässigkeit seiner Fortschritte nicht immer günstig gewirkt haben; wenigstens klagte er später einmal Czerny gegenüber über die Unzulänglichkeit seines frühesten Unterrichts; »doch«, fügte er hinzu, »ich hatte Talent zur Musik«. (Schluss folgt.)

Recensionen.

Gesangsmusik.

Franz Wüllner, Drei Chorlieder für weibliche Stimmen mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte. Op. 16. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Partitur 1 Thlr.

H. D. Der Componist dieser Stücke, über den wir noch vor Kurzem uns eingehender aussprechen konnten, zeigt in ihnen wiederum in erfreulichster Weise seine Befähigung, nicht blos bestimmten Stimmungen nach Wahl der Tonmittel und Erfindung ihren treffenden musikalischen Ausdruck zu geben, sondern auch durch künstlerische Beherrschung der Form und sicheren Griff den daraus zu gestaltenden Tonsätzen die innere organische Einheit und Abrundung zu verleihen, durch welche allein die Gedanken des Künstlers zu klarer Anschauung kommen können. Die drei Lieder gehören, wie wir nicht anstehen auszusprechen, in allen diesen Beziehungen zu dem Besten, was in letzterer Zeit für diese Gattung geschrieben worden; es sind reizende Stimmungsbilder, jedes in seiner Art bestimmt concipirt und in sich abgeschlossen, alle drei unter einander contrastirend und so durch Mannigfaltigkeit den Reiz, den jedes für sich allein schon besitzt, vermehrend.

Die Lieder gehören alle einem zarten Charakter an; der Componist musste sie offenbar mit Rücksicht auf das von ihm gewählte Tonmaterial, drei weibliche Stimmen, in dieser Weise auswählen. Dem Charakter der Lieder und der Wahl der Stimmen musste auch die Instrumentation folgen: ausser dem Quartett sind nur Hörner, Clarinetten, Flöten und Fagotte verwendet, die letzteren fehlen noch in dem ersten Liede. Aber auch die ganze Art und Weise, wie diese Instrumente verwendet werden, wie sie den Gesang unterstützen oder in anmuthigen, dem jedesmaligen Ausdrucke angemessenen Figuren ihn umspielen, hebt durch reizendes Colorit den Ausdruck der Worte: dies kann die Beschreibung unmöglich ganz deutlich machen.

Das erste Lied ist ein Abendlied von Fr. Oser »Nun schlafen die Vöglein im Neste«, in gleicher kindlich-

naiver Weise weitergehend, doch mit ernster Wendung am Schlusse. Die vom Componisten dazu gesetzte Melodie (C-dur $^{6}/_{4}$) bewegt sich in einfachen, anmuthig wiegenden Figuren, von einer Triolenbewegung der Violine zart begleitet; durch die Modulation wird stellenweise der Ausdruck in reizender Weise gehoben, überraschend schön wirkt namentlich ein Esdur-Eintritt zu hoch oben ausgehaltenem *g*, wie ein rosiger Schein über der stillen Abendlandschaft. Dass die Stimmen nicht immer parallel neben einander hergehen, wird man sich denken können; doch wäre eigentliche Polyphonie bei dem ganzen Charakter und der kurzen Form nicht angebracht gewesen, und es wird nur zuweilen durch nach einander folgendes Eintreten von Figuren, sowie überhaupt durch selbständige Führung der Stimmen eine hübsche Belebung erzielt. Es herrscht ein unbeschreiblich inniger und milder Ton in diesem Abendlied, welcher der Ausfluss einer eingehenden und selbständigen künstlerischen Durchdringung des Stoffes ist: und diese Selbständigkeit zeigt sich auch in der Erfindung und Gestaltung in schönster Weise. Das Stück hat zwei, einander völlig gleiche Strophen; die zweite ist nur durch zwei Schlusstakte vermehrt.

In vollem Gegensatze zu diesem ruhigen und weichen Anfangslied steht das zweite, die Libellen von Hoffmann von Fallersleben (»Wir Libellen hüpfen in die Kreuz und Quer« etc.). Gegenstand und Ausdruck machten hier eine andere Behandlung nöthig; das luftige Hinschwirren der zarten Wesen, die hier von sich singen, ihr flüchtiges Kommen und Verschwinden musste in den Motiven und der Begleitung seinen Ausdruck finden. Für dergleichen Bilder hat Mendelssohn in seinen Elfenweisen des Sommernachtstraums u. a. Ton und Farbe gefunden, und es ist in der Sache begründet und gerechtfertigt, wenn bei ähnlichen Gegenständen die Nachfolgenden sich des von einem grossen Meister geschaffenen Stils bedienen, wobei es immer Gelegenheit giebt, seine Selbständigkeit in der Beherrschung und der Anwendung auf bestimmte Worte und Motive zu bethätigen. Das ist denn auch Wüllner in diesem, in Wahrheit luftigen und ätherischen Stücke (E-dur $^{2}/_{4}$ *Allegretto vivace*) ganz vortrefflich gelungen; in den kurz hüpfenden Motiven des Gesangs, den bewegten Sechszehntelfiguren der Geigen, den abgestossenen Accorden und Figuren der Blasinstrumente findet der Inhalt des Gedichts seine treffende Wiedergabe. Auch hier ist der lebendige Zug, der einheitlich und zusammenhängend das Ganze beherrscht, sowie die klare Abrundung des Ganzen hervorzuheben; in letzterer Beziehung wird der genauer Prüfende bemerken, mit welchem Geschick solche Stellen, die momentan eine verschiedene Stimmung hervortreten lassen, sich deutlich abheben (z. B. das Einschlafen am Ende der 2. Strophe), ohne doch aus dem Rahmen des Ganzen zu fallen; ein Ausfluss ebensowohl eines sichern rhythmischen Gefühls, als einer bewusst gestaltenden Künstlerschaft. Bei dem Hören eines solchen Stücks beachtet man dergleichen Züge weniger, oder nimmt sie als selbstverständlich hin; aber gerade darin zeigt sich oft der rechte Künstler, dass er seine Kunst zu verbergen weiss, und dass der Geniessende sich dessen gar nicht bewusst wird, dass es die Kunst des Componisten ist, die die Wirkung auf ihn verursacht. — Dieses Lied hat drei Strophen, wovon die beiden ersten mit der Dominante schliessen und so den Wiedereintritt (da auch mit der Dominante begonnen wurde) hübsch vermitteln; die dritte zeigt in der Gestaltung des Themas und der Folge der Harmonien gewisse Verschiedenheiten, neben denen jedoch dieselbe Bewegung bleibt und die auch sehr bald in dieselben Perioden, wie früher, wieder einlenken; ihr ist denn ein Abschluss in der Haupttonart gegeben, dem noch ein kurzer Anhang folgt.

Wieder einen ganz verschiedenen, tief ernsten Ton schlägt das dritte Lied an, Trost von Altmüller (»Es ist kein Weh auf Erden, so heiss, so laut und wild« etc.). Durch getragene langsame Bewegung (As-dur $^{4}/_{4}$ *Andante sostenuto*), ausdrucksvolle Declamation, einfache und würdige Modulation, welche durch die oft zu grosser Fülle sich steigernde Instrumentalbegleitung vortheilhaft gehoben wird, ist der Componist auch diesem Texte in vollstem Maasse gerecht geworden, wie wir denn überhaupt schon früher sahen, dass ihm der Ausdruck ernster, frommer Sammlung ganz vorzüglich gelingt. Verschweigen dürfen wir nicht, dass dieses Stück der Selbständigkeit der Erfindung nach den beiden ersten nicht gleich *steht*; die künstlerischen Vorzüge der früheren finden *wir aber* auch hier in demselben Maasse wieder. Auch dieses Lied ist zweistrophig angelegt; nach der ersten Strophe folgt eine etwas bewegtere Periode, die nach Es-dur führt, und in welcher die Stimmen, die anfangs homophon geführt waren, einander selbständig gegenüber treten; nach der zweiten Strophe tritt ein längerer Schlusssatz von noch gesteigertem Ernst und noch langsamer getragener Bewegung ein. In der Instrumentation ist hier die selbständige Behandlung des Violoncells hervorzuheben, welche namentlich der mittleren Region grosse Stimmfülle giebt. Der Ausdruck des Vertrauens in der Schlusspartie ist eindringlich und sehr wohl getroffen.

So reihen sich diese Chorlieder den früheren Werken des Componisten würdig an, und bieten in mancher Beziehung noch neue Vorzüge im Einzelnen dar; jedenfalls machen sie durch die volle Empfindung, die sich in ihnen ausspricht, die hübschen und ausdrucksvollen Motive und die künstlerische Sorgfalt ganz den Eindruck von Werken, die nicht eine äussere Veranlassung dem Componisten abnöthigte, sondern zu deren Conception ihn freie Wahl hinführte. Wenn sie allen fleissigen und an Gutes gewöhnten Chorvereinen eine willkommene Gabe sein werden, so mögen sich namentlich die Damen des Aachener Chors, denen die Lieder gewidmet sind, geschmeichelt fühlen, dass ihr ehemaliger Dirigent in einer so feinen und liebenswürdigen Weise von ihnen Abschied nimmt.

Berichte.

Wien. ⨯ Das Monstre-Concert der Wiener Männergesang-vereine, welches diese auf Anregung des Hofcapellmeister Herbeck zum Besten der Wittwen und Waisen der in dem letzten Kriege Gefallenen am 25. Oct. in der kaiserl. Winterreitschule veranstalteten und am 28. wiederholten, war von einem ausserordentlichen Erfolg begleitet. Publicum und Sänger hatten sich sehr zahlreich eingefunden (letztere in der Zahl von 985 Köpfen) und alle Anwesenden durchzuckte bei dem Anblick der grandiosen Einfachheit des glänzend erleuchteten Saales ein freudiges Gefühl darüber, dass diese Räume nach einer Pause von neunzehn Jahren wieder einmal zu künstlerischen Zwecken verwendet wurden. Die »Reitschule« ist als Concertsaal wieder gewonnen, und es steht bereits die Absicht fest, in derselben gegen den Schluss der musikalischen Saison zu ein grosses Instrumental- und Vocalconcert abzuhalten. Das Programm der erwähnten beiden Aufführungen enthielt durchweg Bekanntes; der Reiz der Production lag eben, abgesehen von der Massenwirkung, in der Präcision und Einheit der Ausführung, welche auch, Dank den vielen vorausgegangenen Proben und Herbeck's energischer Leitung, nichts zu wünschen übrig liessen. Die grösste Wirkung machten die reinen Vocalchöre: Kreutzer's »Capelle« und zwei Volkslieder; sodann der Chor der Schaarwache aus Gretry's »Die beiden Geizigen« und der Pilgerchor aus »Tannhäuser«, diese, sowie auch mehrere andere Chöre, von zwei sich gegenseitig ablösenden Militärcapellen begleitet. Der Reinertrag der beiden Aufführungen, von welchen die zweite noch besuchter als die erste war, und wobei sogar der Wunsch nach einer dritten ausgesprochen wurde, dürfte sich auf nahezu 7000 Gldn. belaufen. — Das erste Gesellschaftsconcert brachte abermals die beiden Sätze der Hmoll-Symphonie von F. Schubert, die Ouvertüre zu Spohr's Berggeist, den Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen, das Finale von Mendelssohn's Loreley und die Arie »Ocean du Ungeheuer«. Diese, sowie das Solo in Loreley sang Frau Marie Wilt, derzeit Sängerin am Coventgardentheater in London und dem hiesigen Publicum aus früheren Concerten her bekannt. Frau Wilt hat in der kurzen Zeit, während welcher sie die Theaterlaufbahn verfolgt, in jeder Beziehung die erfreulichsten Fortschritte gemacht und fand für ihre Leistung im Concertsaal, namentlich was den rein stimmlichen Theil derselben anbelangt, wohlverdienten Beifall; dieselbe ist derzeit für das Fenicetheater in Venedig auf acht Vorstellungen und auf weiteres Gastspiel für das Scalatheater in Mailand engagirt und kehrt im April wieder nach London zurück. — Von Novitäten, welche im Hofoperntheater an die Reihe kommen sollten, ist es jetzt wieder ganz still geworden. — Im Theater an der Wien wird abwechselnd mit der Posse auch die Spieloper cultivirt, in welcher der Bassbuffo Hölzel bekannte Rollen mit altgewohntem Beifall giebt.

Leipzig. Auch das fünfte Abonnement-Concert (15. Nov.) bietet, da keine grössere Novität gebracht wurde, und auch kein neuer Künstler sich hören liess, zur Besprechung wenig Stoff. Lachner's E moll-Suite (Nr. II) ist nun schon zum dritten Mal vorgeführt; Beethoven's C dur-Concert Nr. 1 (vor wenigen Jahren durch Frl. von Asten aus Wien nach längerer Zeit zum ersten Mal im Gewandhause gespielt) erhielt allerdings durch den lebendigen Vortrag des Hrn. Reinecke neuen Reiz. Es dürfte hier daran erinnert werden, dass es auch ein »zweites« Concert in B von Beethoven giebt, welches ebensowohl wie das in C vorgeführt zu werden verdient. Zwischen diesen beiden Instrumentalstücken des ersten Theils sang Frau Rudersdorff eine neue geistliche Arie (Manuscript) von A. Randegger, einem Componisten, der wahrscheinlich in England lebt, gewiss aber für den englischen Geschmack schreibt, vielleicht auch diese Arie eigends für Frau Rudersdorff componirt hat; dieselbe enthält viel hohles Pathos und wenig ächte Erfindung. Den zweiten Theil des Concerts begann Gluck's Ouvertüre zu »Iphigenia in Aulis«, worauf Frau Rudersdorff Mozart's Scene und Arie der Andromache »Ach meine Ahnung« und zum Schluss Händel's Arie aus »Semele« »O holder Schlaf« zum Besten gab: vor dieser Schlussnummer spielte Herr Reinecke vier Solostücke für Clavier von Rameau, Couperin und Kirnberger in seiner bekannten sehr schätzenswerthen Weise.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. *DL.* Der Violoncellist L. Lübeck, welcher im zweiten Museumsconcerte spielte, ist bereits völlig hier eingebürgert. Er wirkt bei den Quartettsoiréen des Hrn. Heermann und bei den Triosoiréen des Hrn. Henkel mit. Der häufige Wechsel der Personen ist natürlich dem Zusammenspiele nicht gerade günstig. Uebrigens ist Herr Lübeck auch als Solist eine treffliche Acquisition. — Im Museum kam F. Schubert's grosse Symphonie und Beethoven's Ouvertüre Op. 124 zur Aufführung; der letzte Abend brachte auch als Neuigkeit die eben nicht bedeutende Ouvertüre zu Weber's »Abu Hassan«. — Im philharmonischen Verein hörten wir zum ersten Mal eine recht frische Symphonie von Jadassohn (C-dur); die Ausführung war, in Anbetracht der meist dilettantischen Kräfte, vorzüglich; nur im Schlusssatz liess ein unseliges Horn sich weder durch Blicke noch Winke des Directors von dem zur Unzeit unternommenen Wege abwendig machen, was schliesslich äusserst komisch wurde. — Herr Eliason brachte in seinem Concert u. A. eine Symphonie von Ph. E. Bach und ein sehr zierliches, anmuthiges Clavierconcert von Haydn, von dessen Existenz hier kein Mensch wusste; auch Beethoven's Septett hörten wir nach langer Pause wieder einmal in seiner Urgestalt. In Henkel's Soirée kam u. A. eine Sonate für Pianoforte und Violine in A von S. Bach und in Heermann's Soirée das Schubert'sche Trio Op. 100 (in Es) zum Vortrage. — Der Pianist Herr M. Wallenstein gedenkt, falls sich hinlängliche Theilnahme findet, im Laufe des Winters »die ausgezeichnetsten Claviercompositionen der Meister aller Zeiten« in 24 Abenden zu Gehör zu bringen und dieselben mit Bemerkungen über Auffassung u. dgl. zu begleiten. — Drei Hauptgenüsse stehen uns bevor: durch den Cäcilienverein die Messe in H-moll von Seb. Bach und die neu aufgefundene in Es von Schubert, und durch den Rühl'schen Verein Schumann's lang ersehntes »Paradies und Peri«.

In Berlin fand am 3. Nov. die übliche Mendelssohnfeier durch den Stern'schen Verein statt, der den »Elias« zur Aufführung brachte. Bei dieser Gelegenheit bemühte sich die Berliner Kritik Mendelssohn's Verdienste neuerlich in helles Licht zu stellen. Gumprecht (in der National-Zeitung vom 6. Novbr.) vindicirt Mendelssohn gegenüber Schumann, den er nur in den kleinen Formen des Lieds und Clavierstücks gelten lässt, die Beherrschung und reiche Erfüllung der grossen Formen, und stellt den Elias über den Paulus.

In Cassel, wo der Ex-Kurfürst nichts von Quartettmusik wissen wollte, fand nun eine erste öffentliche Quartett-Soirée unter grosser Theilnahme des Publicums statt. Die Herren, welche den Quartettverein bilden, sind: Concertmeister Wipplinger, Heilemann, Seiss und Knoop.

Joachim ist am 12. Novbr. in Paris angekommen und hat im ersten Concert der neuen Musikgesellschaft *Athenée*, dann am 18. im *Concert populaire* des Hrn. Pasdeloup gespielt. — Im vorhergegangenen *Concert populaire* am 11. Nov. fand über Wagner's Lohengrin-Einleitung ein hitziger Kampf zwischen Freunden und Gegnern Wagner'scher Musik statt. Man zischte und pfiff, applaudirte und rief Bravo. Die zweite Partei behielt den Sieg.

Unsere neuliche Notiz aus Rostock (Nr. 45) scheint in den betreffenden Kreisen einigermaassen aufgeregt zu haben: es regnete in der Rostocker Zeitung, wo die Notiz abgedruckt worden war, förmlich eingesandte Artikel *pro* und *contra*. Unsere Bemerkung über den im »*Concert populaire*« aufgeführten Walzer haben wir insofern zurückzunehmen, als jenes Concert ein »Restaurations-Concert« war; wir konnten freilich nicht ahnen, dass Hr. Müller sein Debut unter obligatem »Messer- und Gabelgeklapper« abgehalten haben werde. D. Red.

Nach der »Neuen Berliner Musikzeitung« wäre R. Volkmann mit der Composition einer grossen Oper »Saul« beschäftigt.

In Paris wird nächstens Gounod's neue Oper »Romeo und Julie« zur Aufführung kommen.

Für Musiker zur Nachricht, dass zu Pforzheim in Baden die Musikdirectorstelle mit 1000 Gldn. Gehalt zu besetzen ist (siehe Signale Nr. 47).

ANZEIGER.

[193] Zu Festgeschenken besonders geeignet.

WERTHVOLLE MUSIKWERKE

in neuen, eleganten und billigen Ausgaben.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

I.

In eleganten Sarsenetbänden mit Goldpressung.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte (45 Lieder, ursprünglich in 8 Heften, Op. 19, 34, 47, 57, 71, 84, 86, 99). Preis 5 Thlr.

Dieselben für eine tiefere Stimme. Preis 5 Thlr.

Liederkreis. 100 vorzügliche Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte, von **Banck, Bönicke, Brahms, Bruch, Dürrner, Eckert, Franz, Hauptmann, Hauser, Haydn, Hentschel, Josephson, Klein, Kreutzer, Lammers, Lang, Lenz, Löwe, Marschner, Meinardus, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Nessmüller, Neukomm, Nicolai, Petschke, Reichardt, Reinecke, Reissiger, Rietz, Rosenhain, Schöne, Schumann, Seidel, Stern, Streben, Taubert, Thalberg.** Preis 5 Thlr.

Schumann, Robert, Lieder-Album für die Jugend. Neue Ausgabe. Mit Titelblatt von L. Richter. Preis 2 Thlr.

Pianoforte-Musik, class. und moderne. Bibliothek vorzüglicher Pianofortewerke von J. S. Bach bis auf die neuesten Zeiten. Band 1—4, à 2 Thlr. Jeder Band enthält auf ungefähr 100 Seiten 12—17 Werke älterer und neuerer Meister in vorzüglicher Auswahl. Vertreten sind **J. S. Bach, Händel, Scarlatti, Mozart, Haydn, Beethoven, Paradies, Clementi, Dussek, Field, Hummel, F. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Thalberg, Chopin, Hiller, Reinecke, Rubinstein, Gade, Liszt, Heller, Bargiel, Jadassohn, Raff, Brahms, Kiel, Vogt, Weil.**

Perles musicales. Sammlung kleiner Klavierstücke für Concert und Salon. Erster Band No. 1—50. Preis 3 Thlr. Dieser Band enthält Werke von: **J. S. Bach, Mendelssohn, Schumann, Paradies, Reinecke, Eckert, Liszt, Klengel, Weil, Chopin, Jadassohn, Field, Clementi, Heller, Czerny, Bach, Joh. Chr., Thalberg, Dresel, Martini, Kirnberger.**

II.

In elegant und fest brochirten Bänden.

Mozart, W. A., Sonaten f. d. Pianoforte. No. 1—17 in 1 Band, mit Mozart's Portrait. Preis 3 Thlr.

Haydn, Jos., Sonaten f. d. Pianoforte. No. 1—34. 2 Bände à 2 Thlr. 15 Ngr. (Der 1. Band mit Haydn's Portrait.)

Meyerbeer, Giac., Die Hugenotten. Grosse Oper in 5 Aufzügen. Vollständiger Clavier-Auszug. 2 Bde. Preis 5 Thlr.

Bellini, V., Romeo u. Julie. Gr. Oper in 4 Aufzügen. Vollst. Clavier-Ausz. m. deutschem u. ital. Texte. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

III.

In beiderlei Gestalt, brochirt und elegant gebunden, sind

Beethoven's sämmtliche Werke, 24 Serien, in der nunmehr gänzlich vollendeten Ausgabe stets vorräthig.

Das Ganze der Partitur-Ausgabe, der schönste Schmuck einer grösseren musikalischen Bibliothek, in 38 Bänden, brochirt 199 Thlr. 21 Ngr., gebunden 223 Thlr. 2 Ngr.

Ueber die Preise der einzelnen Serien wie der einzelnen Werke, giebt der ausführliche Prospect, welcher durch jede Buch- und Musikalienhandlung gratis zu beziehen ist, genauen Nachweis.

---

[194] Im Verlag von **Friedrich Fleischer** in **Leipzig** erschien soeben:

Der

polarische Gegensatz in der Musik

oder

Neues System der Tonreihen

für

Jedermann verständlich ohne Noten

dargestellt

von

W. Heinzelmann.

Preis: broch. 1 Thlr.

---

[195] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

ASTORGA, von J. J. Abert.

Oper in 4 Aufzügen. Gedicht von E. Pasqué.

Vollständiger Klavierauszug	Pr.	8 Thlr	— Ngr.
Ouverture für Pianoforte zu zwei Händen . .	—	—	17½ -
Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen . .	—	—	25 -
Einzelne Gesangnummern zu 5 bis 17½ Ngr.			
Potpourri daraus für Pianoforte zu zwei Händen	—	—	20 -
Dasselbe zu vier Händen	—	—	25 -
Ballabile für Pianoforte zu zwei Händen . .	—	—	12½ -
Polka für Pianoforte zu zwei Händen . . .	—	—	5 -
Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen . . .	—	—	7½ -

---

[196] Verlag von **Heinrich Karmrodt** in Halle.

Soeben erschien:

MAGNIFICAT

für vier Singstimmen

(Sopran, Alt, Tenor und Bass)

von

FRANCESCO DURANTE.

In erweiterter Instrumentation

und mit

Clavierauszug

versehen

von

Robert Franz.

Partitur mit Clavierauszug 1 Thlr. 15 Sgr. netto. — Singstimmen 10 Sgr. netto. — Orchesterstimmen 1 Thlr. 5 Sgr. netto.

Die Anerkennung, welche sich das neuerdings in meinem Verlag erschienene *Stabat mater* von Astorga in der Bearbeitung von Robert Franz zu erfreuen hatte, veranlasst mich zur Herausgabe des berühmten **Magnificat von Francesco Durante.** Die Franz'sche Bearbeitung dieses Werkes macht die Benutzung der Orgel überflüssig und ersetzt sie durch die jetzt üblichen Orchesterkräfte. In maassvoller und gediegener Form lehnt sie sich an den Inhalt der Originalpartitur und wird sicherlich ernster strebenden Gesangvereinen eine willkommene Gelegenheit zu Aufführungen bieten.

Halle. **Heinrich Karmrodt.**

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 28. November 1866. **Nr. 48.** I. Jahrgang.

Recensionen.

Astorga.

Oper von E. Pasqué und J. J. Abert.

(Verlag von Breitkopf und Härtel. Preis des Clavierauszugs 8 Thlr.)

In Leipzig zum ersten Mal aufgeführt am 29. Oct. 1866.
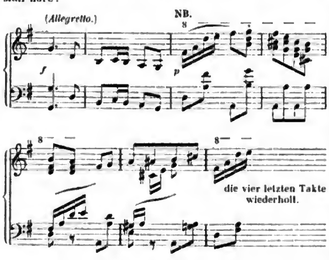
S. B. Nach der vorwiegend günstigen Meinung, die wir von des Componisten Abert Talent und Richtung nach Bekanntschaft mit seiner »Columbus-Symphonie« uns bilden zu dürfen geglaubt, hatten wir in der That nicht ohne Besorgniss eine Stuttgarter Correspondenz über obige Oper (in Nr. 34) zum Abdruck gebracht, in welcher das Endurtheil dahin lautete: das ganze Werk trage »nicht den Stempel dessen, was man ein Kunstwerk nennt«; wir würden sogar Anstand genommen haben, überhaupt jenen Bericht oder dessen Schlussfolgerung unsern Lesern mitzutheilen, wären wir nicht von unseres Berichterstatters Kenntniss und ehrenhafter Gesinnung vollkommen überzeugt gewesen. Dennoch hatten wir gehofft, letzteren nach eigener Bekanntschaft mit diesem »Astorga« dementiren zu können, und nichts würde uns grössere Freude bereitet haben, als den Nachweis führen zu können, dass jenes Urtheil auf einseitiger Anschauung beruhe. Wäre es uns doch nur im höchsten Grad erwünscht, wenn wir auf dem Gebiete der Oper Talenten begegneten, die dasselbe mit Glück, Geschick und ächtem Beruf neu anbauten, und durch die That bewiesen, dass, wie auf dem Felde der Orchester-, Kammer- und Hausmusik, auch hier noch Lebensfähiges geleistet werden könne! Leider sind wir in jener Hoffnung durch die Leipziger Aufführung und den gedruckten Clavierauszug des »Astorga« ziemlich enttäuscht worden, und müssen mit trauriger Empfindung das Endurtheil unseres Stuttgarter Referenten bestätigen! Nicht als ob wir nicht zugestehen könnten, dass die Oper manche sehr hübsche Einzelheit, manche wirksame Melodie enthalte, oder dem Componisten abstreiten möchten, dass er mit Bühnenkenntniss die Mittel zu brauchen wisse, die heute gang und gäbe sind; nicht als ob wir in Abrede stellen wollten, dass für das jetzige Theaterpublicum mit dem Astorga ein Werk hergestellt sei, geeignet eine Zeit lang das gesunkene Interesse für neue Opern über Wasser zu halten. Aber was wir vom ächten Kunstwerk fordern, was uns unter allen Wandlungen des äussern Geschmacks, ja selbst unter den nothwendigen Anforderungen an die moderne Dramatik, als das Unveräusserliche, Bleibende, im Grunde Wichtigste erscheint: der musikalische Ausdruck ächter wahrer Empfindung durch ächte wahre und schlagende Erfindung: das vermissen wir in Abert's Oper, die uns mehr als ein aus einzelnen Effecten zusammen gesetztes, denn als ein nach künstlerischen Principien auseinander gesetztes in sich einiges Product erscheint. Der Componist, der offenbar mehr bei Meyerbeer, Wagner und Verdi, als bei Mozart, Beethoven und Weber in die Schule gegangen ist, scheint entschieden mehr besorgt, auf dem gegenwärtig gegebenen Terrain ein, wenn auch nur temporäres Glück zu machen, als die dramatische Kunst durch Producte zu bereichern, die, indem sie nur um ihrer selbst willen dazusein scheinen, durch ihre innere Vortrefflichkeit endlich alle Welt besiegen und zur Anerkennung des Genius und der ewigen Kunstwahrheit zwingen.

Die wichtigste Anforderung an den Operncomponisten ist die, für Personen und Situationen den richtigen Ton zu finden, überall zwischen jenen Factoren und der Musik die vollkommenste Einheit wahrnehmen zu lassen. Jedes Vergreifen nach dieser Seite zeugt entweder von falschem Geschmack, schlechten Vorbildern und Zielen, oder von Unvermögen. Belege für solches totales Vergreifen, wie für schwache, unzutreffende Charakteristik, können wir im Astorga in ziemlicher Masse bieten, und zwar leider nicht blos in nebensächlichen Partien — was als eine Unvollkommenheit gelten müsste, aber immerhin noch keine Verwerfung des Ganzen rechtfertigen würde. Wenn die erschütterndste Scene, wenn Momente, wo der Zuhörer sich mit Grausen an den Abgrund menschlichen Jammers gestellt sieht, oder wo die natürliche menschliche Empfindung den tieferen aus dem Herzen kommenden Ton for-
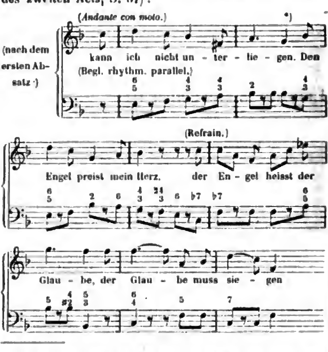
dert, durch Tanzrhythmen dargestellt werden, so mag der Componist sich auf das Beispiel Maëstro Donizetti's oder Verdi's berufen, so mag er vor dem Publicum unserer Bühnen Beifall finden, vor dem Forum der Kunst sinkt aber seine Waagschale, mag er auch noch so viele »Effecte« oder den grössten Fleiss seiner Instrumentirung etc. in die andere Schale werfen.

Wir müssen, um unser Urtheil über die Hauptfrage zu begründen, Beispiele anführen. Da wir das Libretto bei unsern Lesern nach den bereits gebrachten Mittheilungen als bekannt annehmen dürfen, so wird es genügen, wenn wir die einzelnen Charaktere und bestimmte Situationen zum Behufe jener Beispiele hier Revüe passiren lassen.

Angioletta ist der eigentliche Schutzgeist Astorga's. Sie ist dem Texte nach ein einfaches, naturwüchsiges, aber tief empfindendes Mädchen, das den Meister liebt, und sich für ihn zu opfern in mehreren Fällen bereit ist; so stürzt sie sich dem gezückten Degen Balhazes' entgegen und schirmt mit ihrem Leibe Astorga; ein andermal verlässt sie Heimath, Besitz etc. und willfahrt Lauristan's sehr ungelegener Bitte, um dadurch Astorga vor dem Blutgericht zu retten. Diese Angioletta, aus der der Componist musikalisch, wie es scheint, eine Art von Aennchen (im Freischütz) bilden wollte, wozu sie sich aber gar nicht eignet, singt im ersten Act eine Arie, in welcher sie sich selbst ihre Liebe zu Astorga gesteht, endlich aber im Hinblick auf die augenblicklich herrschenden Verhältnisse den Beschluss ausdrückt, »dem Meister zu dienen, und ihm zu vertrauen« wie ihrem »Gott und Herrn«; dies soll ihr »Wonne bringen«. Diese »Wonne« auszudrücken, fällt dem Componisten nichts Besseres ein, als eine — Polka! (S. 44) Man höre:
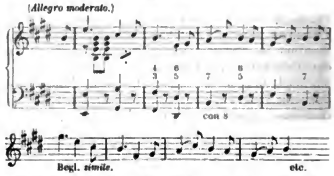


Demgemäss stellt sich Angioletta ja beinahe als eine lustige Dirne aus dem gelobten Lande Czechien heraus, es fehlt nur noch Kochlöffel und Besen! *) Zur Vervollständigung dieses Bildes der Angioletta, welche feine Leipziger und andere Kritiker als eine besonders gelungene Gestalt Abert's geltend machen wollten, mögen sogleich noch einige ihrer Hauptzüge erwähnt werden. Vorerst die Art, wie Angioletta ihren »Engel«, den Glauben, besingt (Lied, Anfang des zweiten Acts, S. 87):



*) Die Declamation ist hier auch zu tadeln; wie kommt der Punkt mitten in die neue 8 taktige Phrase?
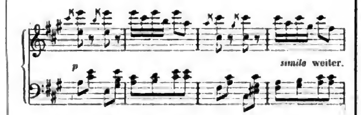
Und diesen Refrain muss dann Astorga selber, der Sänger des *Stabat*, aufnehmen. Fühlt der Componist nicht, wie tief er den Meister durch solchen Gemeinplatz herabsteigen macht? — Nicht minder trivial und die Figur entstellend sind auch die Melodien in H-dur ¾ und E-dur ¾ (man sieht: ¾- und ¾-Takt im Allegretto-Tempo sind das Element des Componisten), welche Angioletta weiter unten singt, und von welchen die letztere hier stehen möge:



Man beachte hierbei besonders auch die springenden Bässe — ganz walzermässig! In dieser letzteren Form präsentirt sich Angioletta den lüsternen Cavalieren im Gefolge Lauristan's, denen sie dem Texte nach ihre Würde entgegenstellen soll. Und dieses unschuldsvolle Kind, die Schülerin Astorga's, die nur deswegen sich herbeilässt zum Theater zu geben, weil sie dadurch ihren Meister
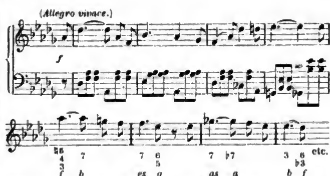
*) Etwas, wir gestehen es, trug zu diesem unsern Eindruck die Sängerin Frau Dumont-Suvanny bei, deren Gesangsmanier sie weit eher für eine Local- als für eine Opernsängerin geeignet macht. Das Meiste liegt aber doch in Abert's Musik.

retten kann, giebt sich gleich darauf zu einer ächten Theater-Prima-Donna-Figur her, und gurgelt den Rittern Passagen vor, würdig einer Dinorah! — Dem entspricht denn freilich auch die Wirkung auf die Ritter, welche nach Angiolotta's Erklärung an Balbazes: »Hinweg von mir, nicht fürchte ich dich. Mit mir ist der Herr, — er schützet ihn wie mich!«, einen ganz leichtfertigen hüpfenden Gesang anstimmen, wozu das Orchester abermals folgende Polka spielt (S. 121):



Die übrigen Partien Angioletta's sind zwar nicht so schlimm als die oben angeführten, aber wir könnten auch nirgends sagen, dass sie sich zum wahrhaft edlen künstlerischen Ausdruck erheben, wie die Natur einer romantischen und zum Theil tragischen Oper es erfordert. Man frage sich bei der Arie Nr. 3 in As (S. 41 des Clav.-Auszugs), dann in G (S. 44), bei dem Lied in F Nr. 5 (S. 87), bei der »Improvisation« in H-moll Nr. 6 (S. 108), bei der heroisch-intentirten Recitativstelle am Schluss derselben Nummer (S. 126), ob hier die musikalische Erfindung an den treffenden charakteristischen Ton auch nur entfernt heranreicht. Es wäre zu viel verlangt, hierfür auch noch den Beweis beibringen zu sollen, wir glauben aber, dass jeder gesund Empfindende bei diesen Tönen gleichgültig bleiben wird. Um gerecht zu sein, wollen wir bemerken, dass in einigen andern Stellen, die aber sehr die Minorität bilden (z. B. S. 158 und 165), der Ton besser getroffen ist und wenigstens einen Anflug von innerer Wärme zeigt.

Lassen wir nun Angioletta, insofern sie als Charakter in Betracht kommt, und wenden uns zu andern Personen und Situationen. Eleonore liebt ebenfalls Astorga, wird aber durch ihren Vater gezwungen, sich mit Balbazes zu vermählen. Wir bemerken zuvörderst, dass in dieser Scene (2. des ersten Acts) dasjenige, was ihr der Componist im Moment des schrecklichen inneren Kampfes in den Mund legt, ganz geringfügig ist; vier Takte Recitativ (nach dem elegisch gehaltenen Terzett) genügen ihm hierzu. Dagegen stimmt Balbazes selbst gleich darauf einen dämonischen Triumphgesang an, der in seinem Munde sich ganz charakteristisch und gut ausnimmt. Was hat aber Eleonore mit dieser Melodie zu schaffen? Muss sie den Zustand ihres Innern nicht in andern Tönen zeichnen? Abert lässt sie dieselbe trotzige Melodie singen, die zum Schreien herausfordert, die auch nicht anders als schreiend gesungen werden kann, und zwar zu den Worten: »Nun bin ich bezwungen, geknüpft ist das Band«!



Man beachte auch hier den ächt Verdi'schen Bass, der entschieden nach Redoute und Ball klingt. Unter diesen Umständen scheint uns das lange Ballet des ersten Acts doppelt unnöthig — es fehlt ja sonst nicht an Tanzmusik. — Die übrigen Gesänge Eleonoren's, wie der in D-dur mit Chor S. 19, dann der in F mit Mittelsatz in Des S. 129, die Recitative und das Duett mit Angioletta Anfangs des dritten Acts (S. 164 ff.), entbehren ebenfalls jener Hoheit und des tiefen Ausdrucks, die wir von der Nichte des Herzogs von Parma, von der Angebeteten Astorga's erwarten zu dürfen glauben. Es ist eben Meyerbeer'sche Prinzessinnen-Musik, mit etwas Wagner'scher Declamation und Verdi'schen trivialen Rhythmen. Etwas mehr Würde und Charakter können wir wieder einer einzelnen Stelle zugestehen; es ist die, wo Eleonore sich ihrem Gemahl zu erkennen giebt (S. 137). Hier sind unter anderm auch die vielen springenden Intervalle am rechten Platz, die in der ganzen Oper, was wir hier bemerken wollen, das eigentlich melodische, stufenweise Element verdrängen; Abert scheint in dieser Hinsicht nicht die rechte Oekonomie zu besitzen, die Führung seiner Solopartien bewegt sich beständig im ganzen Umfang der Stimme, man hat oft eine wahre Sehnsucht, einmal den Sänger sich auf einen kleinen Raum eingeschränkt bewegen zu hören.

(Fortsetzung folgt.)

Ludwig van Beethoven's Leben

von Alexander Wheelock Thayer.

Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet [von Dr. H. Deiters]. Erster Band. Berlin, F. Schneider.

(Fortsetzung.)

„Die Musik in Bonn im vorigen Jahrhundert und Beethoven's Jugend".

(Schluss.)

Jedenfalls war es ein günstiger Umstand, dass der junge Beethoven so in eine fest organisirte Gemeinschaft tüchtiger Sänger und Musiker gleichsam hineinwuchs; hatten Grossvater und Vater als thätige Mitglieder zu denselben gehört, so befähigten ihn seine rasch sich entwickelnden Talente, schon als Knabe eine Rolle unter ihnen zu spielen. Aber auch unter den Bewohnern Bonns konnte damals ein junges Talent vielfache Anregung und häufige Gelegenheit finden, gute Musik zu hören oder dabei mitzuwirken. Als vorzüglicher Kenner und Beschützer der Künstler war in der Stadt angesehen der Hofkammerrath Johann Gottfried von Mastiaux; in seinem Hause fanden wöchentlich Concerte statt, und alle Musiker fanden bei ihm wohlwollende Aufnahme. Ausser ihm werden der

Minister Belderbusch, die Gräfin Hatzfeld, die Frau Hofräthin von Belzer, der Herr Hauptmann von Schall, der Hofkammerrath Altstädten, die Familie Facius u. A. als solche genannt, welche theils selbst ausübend, theils durch ihr Interesse fördernd zur Hebung der musikalischen Zustände mitwirkten.

In solchen Umgebungen, deren Beschreibung Thayer noch durch eine kurze Schilderung der Stadt in ihrem damaligen Umfange und Zustande bereichert, wuchs Ludwig van Beethoven als scheuer und einsilbiger Knabe heran, in der Furcht eines Vaters, dessen Strenge nur die sichere Erreichung äusseren Erfolgs zum Zwecke hatte, ohne wohlthätig auf das Gemüth des Knaben wirken zu können, da sie ohne höhere sittliche Ziele war. Mit um so grösserer Liebe war er seiner Mutter zugethan, die nach allen Andeutungen eine nach Gemüth und häuslicher Tüchtigkeit gleich vortreffliche Frau war; sie selbst litt unter den Unregelmässigkeiten des Mannes, kränkelte vermuthlich unter dem Eindrucke derselben und starb früh (1787). Die fortdauernde Dürftigkeit der äussern Lage veranlasste den Vater, der das grosse Talent des Knaben jedenfalls richtig erkannte, all seinen Eifer auf möglichst schnelle Ausbildung desselben zu wenden, aus keinem andern Grunde, als um recht bald an ihm eine Hülfe zur Verbesserung seiner Lage zu erlangen. Daher sorgte er, wie wir sahen, früh für vielseitigen musikalischen Unterricht, während die übrige geistige Vorbildung ziemlich vernachlässigt wurde; in der Elementarschule, die er wenige Jahre besuchte, soll der Knabe sich nicht ausgezeichnet haben. So vielfache geistige Interessen unseren Meister später bewegten, so hat er doch eine zusammenhängende wissenschaftliche Ausbildung niemals erhalten.

Drei wichtige Ereignisse, die zum Theil erst jetzt zu Tage getreten sind, fallen in dieses frühere Knabenalter Beethoven's: eine Reise nach Holland (1781), wo das Spiel des 10jährigen Knaben Bewunderung erregte; die Herausgabe seiner ersten Compositionen (Variationen und drei Sonaten) in den Jahren 1782 und 1783; endlich seine förmliche Anstellung, wenn auch ohne Gehalt, als zweiter Hoforganist im Frühling 1784, also im Alter von 13 Jahren, zur Unterstützung des sehr in Anspruch genommenen Neefe, den er schon seit 1782 oft vertreten hatte.

In das rege Kunst- und Theaterleben, welches die Grossmann'sche Gesellschaft nach Bonn gebracht hatte, kam durch den Tod Max Friedrich's (1784 im April) eine zeitweilige Unterbrechung; doch war dieselbe wenigstens hinsichtlich der Musik nicht von langer Dauer. Der neue Kurfürst Maximilian Franz, Bruder Kaiser Joseph II., der Stifter der älteren Bonner Universität, brachte gerade für diese Kunst das in der habsburgischen Familie erbliche lebhafte Interesse nach Bonn; er selbst sang und spielte Bratsche. Bald nach seinem Regierungsantritt liess er sich über alle Zweige der Verwaltung detaillirte Berichte erstatten; die über die Hofmusik sind zum Glück vollständig erhalten. Sie enthalten die Personalien aller angestellten Musiker, sowie eine kurze Charakteristik ihres Betragens und ihrer Leistungen. Da heisst es von dem damals 44 Jahre alten Vater Beethoven's: »er hat eine ganz abständige Stim, ist lang in Diensten, von zimlicher Aufführung und geheirathet«; offenbar war er ganz unbrauchbar und genoss wenig Achtung. Von dem 13jährigen, eben ernannten Ludwig Betthoven (so sprach und schrieb man meistens) heisst es dann: »ist von guter Fähigkeit, noch jung, von guter stiller Aufführung und arm«. Der ungenannte Berichterstatter (vielleicht Graf Salm-Reifferscheid) war ihm günstig und wollte ihn völlig in Neefe's Stelle bringen, den man seines »calvinischen« Bekenntnisses wegen entfernen wollte. Dieser Versuch schlug fehl; doch erhielt der junge Beethoven jetzt 150 Gulden Gehalt als zweiter Hoforganist.

Von den übrigen hervorragenden Mitgliedern wurde damals Mattioli Schulden halber entlassen und statt seiner Joseph Reicha als Concertmeister engagirt. Max Franz war fortwährend auf Gewinnung tüchtiger Kräfte bedacht, und seine Capelle war wenige Jahre später eine der vorzüglichsten in Deutschland.

Beethoven's Organistendienst war nicht so anstrengend, dass er ihm nicht Zeit gelassen hätte, seine Studien fortzusetzen. Ausser dem Unterricht bei Neefe erhielt er vorübergehend Violinunterricht bei Franz Ries, und componirte 1785 drei Clavierquartette, die erst nach seinem Tode herausgekommen sind. Daneben hatte er hin und wieder Gelegenheit, von durchziehenden Schauspielertruppen Opern von Gluck, Salieri und Gretry zu hören; 1786 u. a. spielte eine französische Truppe zwei Monate in Bonn. Da man das Bedürfniss eines gründlicheren Unterrichts für Beethoven fühlen mochte, so wurde es ermöglicht (wir wissen nicht genau wie), dass er im Frühjahr 1787 eine Reise nach Wien machte, wo er vor Mozart spielte und von diesem einige Stunden erhielt. Der Krankheitszustand seiner Mutter, wohl auch Mangel an Mitteln nöthigten ihn, früher, wie er wohl wünschte, zurückzukehren. Ein Brief von dem Jünglinge aus dieser Zeit, bald nach dem am 17. Juli erfolgten Tode seiner Mutter an Dr. Schaden in Augsburg geschrieben, lässt uns einen Blick in die traurige Lage und hoffnungslose Stimmung thun, in der er sich damals befand; ohne Familienglück, in dürftigen Verhältnissen, ohne rechtes Zutrauen zu sich selbst, noch dazu selbst krank zu sein fürchtend: Alles traf zusammen, ihn niederzudrücken. Der Verkehr mit denen, welche ihn äusserlich wie innerlich zu heben im Stande waren, fällt, wie Thayer überzeugend darthut, erst nach dieser Zeit.

Es mag nicht lange nachher gewesen sein, als der etwa 17jährige Beethoven als Musiklehrer für die Tochter und den jüngsten Sohn der Frau von Breuning engagirt wurde, der Wittwe des bei dem Schlossbrande 1777 verunglückten Hofraths von Breuning; dieselbe wohnte damals mit ihren vier Kindern bei ihrem Bruder, dem Scholaster des Münsterstifts Abraham Kerich, in dem Hause Münsterplatz Nr. 273. Aus dem jungen Musiklehrer wurde bald ein vertrauter und geschätzter Freund des Hauses, der wie er selbst die Gaben seines ungemeinen Talents demselben zu Gute kommen liess, auch seinerseits in dem hochgebildeten Kreise Anregung aller Art erfuhr. Hier erkannte man zuerst das herrliche, unerschöpfliche Genie des jungen Mannes, hier kam auch zuerst das tiefe, edle Gemüth desselben zu freierer Entfaltung und Aeusserung. Nun hatte er ein Gegengewicht gegen die traurigen Eindrücke seiner Häuslichkeit gefunden und in der liebevollen Zuneigung der Frau des Hauses einen Ersatz für die eben verlorene eigene Mutter.

Um dieselbe Zeit war der junge Graf Waldstein, aus einem in Böhmen ansässigen Geschlechte, nach Bonn gekommen, um sein Noviziatsjahr als deutscher Ordensritter unter Max Franz, dem Grossmeister des Ordens, anzutreten; am 17. Juni 1788 war der feierliche Ritterschlag in der Hofcapelle. Sein grosses Interesse für Musik führte ihn sehr bald mit Beethoven zusammen; er besuchte ihn häufig in seinem bescheidenen Zimmer in der Wenzelgasse; er wurde sein wärmster Beschützer, und man darf sagen, er erkannte zuerst den vollen Umfang seines Talents und prophezeihte ihm seine Zukunft.

Während sich so Beethoven's Beziehungen zur Aussenwelt allmälig besser gestalteten und sein Talent anfing ihm eine gesellschaftliche Stellung zu geben, die ihm sein Vater nicht geben konnte, kam durch die Gründung eines stehenden kurfürstlichen Nationaltheaters im Jahre 1788 eine neue Anregung in das Kunstleben der kleinen Stadt. Neben tüchtigen Schauspielern und Sängern, wie Lux, Spitzeder, Steiger,

Simonetti, den Schwesterpaaren Keilholz und Willmann u. A., wurde auch das Orchester durch Zuziehung neuer und vorzüglicher Kräfte verstärkt. Unter diesen nahmen die beiden Vettern Andreas und Bernhard Romberg (1790 angestellt) den ersten Rang ein; neben ihnen standen als hochangesehene Künstler Franz Ries, der bei Reicha's fortwährendem Gichtleiden häufig dessen Stelle als Dirigent versah; Anton Reicha, ein Neffe des Directors, von nicht geringem Compositionstalente; Andreas Perner, ein vorzüglicher Violinist, der in frühem Alter 1794 starb; und namentlich jenes herrliche Octett von Blasinstrumenten, welches wenige Jahre nachher in Mergentheim so sehr entzückte, und für welches Beethoven schon in Bonn Verschiedenes componirte; es bestand aus den Oboisten Liebisch und J. Welsch, den Clarinettisten Menser und Bachmeier, den Hornisten Nic. Simrock und Bamberger und den Fagottisten Zillicken und G. Welsch. In diesem Orchester spielte Ludwig van Beethoven Bratsche, und hatte auf solche Weise Gelegenheit, innerhalb 4 Jahren durch eigene Mitwirkung die besten Opern der Zeit, namentlich die der deutschen Schule (Mozart, Dittersdorf, Benda, Schuster u. A.) kennen zu lernen, die Wirkungen des Orchesters, die Erfordernisse dramatischer Musik gründlich zu erfassen. Seine Verehrung für Mozart, dessen Figaro, Don Juan und Entführung (die Zauberflöte war noch nicht componirt) auf dem Bonner Repertoire standen, wurde damals für sein ganzes Leben fest begründet.

Immer höher stieg in dieser Zeit auch das Ansehen, welches er durch sein Clavier- und Orgelspiel, durch seine wunderbare Gabe des Phantasirens und Improvisirens, durch den nie gehörten, seelenvollen Vortrag im Kreise der Künstler genoss; »alle sind ganz Ohr, wenn er spielt«, sagt ein gleichzeitiger Bericht über die Bonner Capelle von Junker, welcher dieselbe bei ihrem zweimonatlichen Aufenthalte in Mergentheim (dem Hauptorte des deutschen Ordens) 1791 kennen gelernt hatte. Dieser setzt ihn schon in entschiedenen Gegensatz zu den damaligen, durch Fertigkeit hervorragenden Clavier-Grössen (z. B. Abt Vogler, Sterkel) und nennt sein Spiel »sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz, mehr für das Herz«. Derselbe Berichterstatter versäumt auch nicht, die grosse Bescheidenheit und Zurückhaltung zu rühmen, die den jungen Beethoven bei den vielfach ihm zuströmenden Huldigungen auszeichnete.

Auch als Componist war Beethoven in Bonn schon ziemlich thätig; viele seiner Jugendwerke sind bisher nie gedruckt worden und befinden sich handschriftlich im Besitze der Artaria'schen Buchhandlung zu Wien. Thayer macht es von mehreren der erst später veröffentlichten Werke (so der Trios Op. 1, des Trios Op. 3 u. a.) mehr wie wahrscheinlich, dass dieselben in ihrer ersten Anlage schon in Bonn entstanden waren. Zu einem von dem Adel in Bonn auf dem Redoutensaale des Schlosses aufgeführten Ritterballet hatte Beethoven die Musik gesetzt. Im Ganzen aber rechtfertigt auch die Kenntniss seiner bestimmt schon in Bonn entstandenen Werke den Ausspruch, dass Beethoven's eigenthümliches Gepräge erst langsam und spät zum vollen Durchbruche kam; keins derselben steht an Fülle und Neuheit den bekannten Werken auch der früheren Periode gleich.

Mitten in diese Zeit lebendiger künstlerischer und menschlicher Entwicklung fällt auch eine wichtige Umgestaltung seiner häuslichen Verhältnisse. Bei der zunehmenden Verkommenheit des Vaters, welche dessen Absetzung fürchten liess, kam der Sohn 1789 darum ein, dass ihm die Hälfte des väterlichen Gehalts zugelegt, der Vater mit Belassung seines halben Gehalts von seinen Pflichten dispensirt werde. Die Bitte wurde, ohne Zweifel durch Waldstein's mächtigen Einfluss gewährt, und so war der 19jährige Jüngling zum verantwortlichen Haupte der Familie geworden.

So lebte Beethoven in Bonn, angesehen als Künstler und beliebt als Mensch, wenn auch nur in einem kleinen Kreise, in dem er sich aufschloss. Den Mittelpunkt desselben bildete die Breuning'sche Familie, mit deren Gliedern [darunter auch Wegeler] er bis an seinen Tod eine feste Freundschaft unterhielt; in diesem Kreise wurde auch sein Herz zuerst ernstlich afficirt durch die Neigung zu zwei Freundinnen des Hauses, Jeanette d'Honrath aus Cöln, und nach ihr Fräul. v. Westerbold. Durch sein Spiel und seinen Unterricht kam er ausserdem mit den angesehensten Personen und Familien der Stadt in Berührung, so mit Graf Westphal (der das Fürstenbergische Haus bewohnte), der Gräfin Hatzfeld, der Frau v. Bevervörde, dem Hofrath Fischenich u. A. »Es waren dies«, sagt Thayer, »glückliche Jahre für ihn, Jahre einer thätigen, geistigen, künstlerischen und sittlichen Entwicklung.«

Es kam die Zeit des Abschieds. Was ihm zur Vollendung seiner Entwicklung fehlte, konnte ihm das kleine Bonn nicht geben; es musste ein Meister ersten Rangs sein, der ein solches Talent weiter fördern sollte; es mussten grosse Verhältnisse sein, in welchen er den Maassstab für seine Leistungen finden konnte. Mit Zustimmung des Kurfürsten wurde Veranstaltung getroffen, dass Beethoven mit besonderer Unterstützung nach Wien reise, um dort den Unterricht Haydn's zu erhalten, der damals als der erste lebende Componist galt, und der den jungen Mann schon bei seiner Durchreise durch Bonn kennen gelernt hatte. Zu Anfang November 1792, um dieselbe Zeit, als sich die französischen Truppen dem Rheine näherten, reiste Beethoven dahin ab; er nahm seinen Weg über Koblenz durch's Nassauische, mitten durch die hessische Armee, nach Frankfurt. Vor dem 10. Nov. war er in Wien, und hat seine Heimath und den Rhein niemals wieder gesehen. — — —

Wir geben noch, nach Thayer's Beispiel, die wichtigsten Notizen über die weiteren Schicksale der Bonner Hofmusik bis zur Auflösung des Kurfürstenthums. Mancherlei Wirren kamen auch über sie. Mainz war von den Franzosen genommen; die dortige Bühne löste sich auf, und einige Mitglieder derselben, darunter tüchtige Schauspieler wie Kunike, wurden in Bonn engagirt. Die herannahende Gefahr veranlasste den Kurfürsten, 1792 nach Münster zu reisen, wohin ihm die ganze Truppe folgte, Ostern 1793 kehrten aber alle noch einmal nach Bonn zurück. Damals wurden einige namhafte Mitglieder weggerufen; die beliebte, im Bonner Intelligenzblatt besungene Sängerin Willmann nahm ein Engagement in Venedig an. Der Kurfürst, welcher einige Zeit des Sommers in Godesberg zuzubringen pflegte, hatte dort ein kleines Theater erbaut; auf diesem fanden im Sommer 1793 einige Aufführungen statt, und jeden Dienstag war Concert daselbst, wo sich u. a. der junge Hummel producirte. Besonders glänzend war eine Aufführung der Zauberflöte im Redoutensaale zu Godesberg im Juni 1793 unter der Leitung von Neefe und F. Ries. Und so gingen die musikalischen Aufführungen noch den Winter 1793—94 in Bonn weiter. Das waren aber auch die letzten guten Tage der Hofmusik. Schon in den ersten Monaten von 1794 fasste Max Franz bei dem Ernste der Zeit und seiner bedrängten Lage den Plan, die Zahl der Musiker zu reduciren und die Besoldungen herabzusetzen; ein Entwurf einer neuen Organisation ist erhalten. Unterdessen wuchs die Gefahr, die französischen Heere rückten näher; im September 1794 verliess Max Franz die Stadt; am 7. October rückte Pichegru in Bonn ein. Nun löste sich die Gesellschaft der Schauspieler und Musiker von selbst auf; einige derselben blieben in privater Stellung, nominell noch vom Kurfürsten abhängig, in Bonn; andere nahmen auswärtige Engagements an. Die beiden Romberg's waren schon zu Ostern nach Hamburg abgegangen. Der verdiente Neefe hatte, da ihm Max Franz nicht erlaubte ein Engagement anzunehmen, so lange er

Hoforganist war, zwei Jahre drückender Armuth zu bestehen, bis er 1796 in Dessau unterkam; dort starb er 1798. Der Kurfürst aber, der wenigstens seinen Münsterischen Bischofssitz erhalten zu können hoffte, machte schon einen Entwurf über die künftig einzuhaltende Reihenfolge seiner Hofmusiker. Derselbe ist in seiner Handschrift erhalten; er enthält die Namen der uns bekannten Musiker mit kurzen Bemerkungen, welche meistens deren Abdankung constatiren. Unter denen, welche der Kurfürst in seinem Dienste behalten wollte, befinden sich der Tenorist Heller und Franz Ries. Bei Beethoven's Namen ist bemerkt: »bleibt ohne Gehalt in Wien bis er eingerufen wird«.

So endete mit dem Bonner Kurfürstenthume zugleich eine Zeit hoher Blüthe der musikalischen und künstlerischen Bestrebungen in Bonn.

Berichte.

Leipzig. Der »Euterpe« ist am 20. d. Mts. ein Concert (das dritte) ganz besonders gelungen, obgleich das Programm noch in den letzten Tagen abgeändert werden musste, wodurch man vorläufig um die seltene Gelegenheit kam, Cherubini's Oper Anacreon, von welcher die Ouvertüre so allgemein bekannt ist, wenigstens theilweise (den ersten Akt) im Concert zu hören. Man hatte statt dieser »Novität« Schubert's Cdur-Symphonie eingeschoben, welche, den zweiten Theil bildend, in den sich akustisch immer mehr bewährenden Räumen der Centralhalle vortrefflich klang und mit bestem Verständniss ausgeführt wurde. Im ersten Theil wurde zuerst die auch recht selten gehörte Ouvertüre zur »Vestalin« von Spontini, dann Mendelssohn's Sommernachtstraum-Scherzo recht gut gespielt, und dazwischen liess sich der Violinvirtuose Herr L. Auer mit dem Mendelssohn'schen Concert, Beethoven's Fdur-Romanze und Paganini's Variationen in A-moll (über dasselbe Thema, welches jüngst Brahms zu nicht minder schwierigen Variationen für Clavier benutzte) unter ausserordentlichem und sehr gerechtfertigtem Beifall hören. Dieser Virtuose ist wirklich unter die »ersten Kräfte« zu rangiren, er spielt in der That »ausserordentlich«. Eine tadellose Technik, die das Schwierigste wie spielend hervorbringt, ein schöner und edler Ton, ein Vortrag voll Leben, Bewegung und Adel, kurz Alles was man wünschen kann, vereinigen sich in diesem Künstler, der Joachim nur in einer gewissen classischen Ruhe und Würde, dann vielleicht in Bezug auf Tonfülle über sich haben dürfte. Virtuosenstücke zu hören ist sonst nicht unser Verlangen, aber diese Paganinischen Variationen, die freilich an sich und im Thema schon weit über ähnlichen Stücken (wie z. B. dem »Carneval in Venedig«) stehen, von solch einem Künstler ausgeführt zu hören, lässt ein gewisses Behagen selbst bei dem strengsten Aesthetiker aufkommen. Wir referiren, dass Herr Auer, auf den stürmischen langandauernden Beifall hin, die ganze, glücklicherweise nicht lange Serie von Variationen nochmals spielte. Wenn wir uns irgend einen Tadel über Herrn Auer's Vortrag gestatten wollen, so ist es über das übertriebene Eilen am Schluss des ersten Mendelssohn'schen Satzes: die Bläser konnten ihre Sechszehntel schlechterdings nicht mehr blasen und darauf muss der Solist denn doch auch Rücksicht nehmen.

— Am Busstag (23. Novbr.), wegen dessen das Gewandhausconcert ausfiel, versammelte sich in der Thomaskirche abermals, wie erst am 2. März d. J., ein zahlreiches Auditorium, um die grosse Messe von Beethoven durch den Riedel'schen Verein zu hören. Die Verhältnisse des vergangenen Sommers scheinen unsern Gesangvereinen manchen Abbruch gethan und das Studium neuer Werke gehindert zu haben. Wenn uns indess dieser Umstand die abermalige Gelegenheit verschaffte, diese Messe wiederholt zu hören, so können wir ihm nur dankbar sein, denn so oft wir dieses Werk nun auch schon gehört haben, immer fühlen wir uns wieder von den überschwänglich herrlichen Partien darin neu angeregt, ergriffen, erbaut, ebenso aber festigt sich freilich auch immer mehr unsere Ueberzeugung, dass verschiedene andere Partien weder kirchlich noch schön genannt werden können, namentlich die sehr schnellen Sätze im Gloria und Credo. — Was die Ausführung betrifft, so waren die Gesangsoli diesmal in den Händen der Damen Blume und Krebs-Michalesi vom Hoftheater in Dresden, dann der Herren Schild von hier und Krause aus Berlin. Frau Blume, sonst so vortrefflich, schien diesmal nicht gut disponirt oder durch irgend welche Umstände behindert, ihre Vorzüge ganz zur Geltung zu bringen; sie sang vielfach unrein, zumeist eine empfindliche Schwebung zu hoch, und forcirte auch manchmal zu viel; manches gelang indessen auch ihr sehr schön. Von den andern genannten Solisten wüssten wir nur Lobendes zu sagen. Der Chor war gut, nur der Alt etwas schwach und die Soprane schienen begreiflich durch die übermenschlichen Anforderungen der Composition ermüdet. Das Orchester hielt sich sehr gut; zuweilen vermissten wir markige Streichbässe; die Besetzung derselben erschien zu schwach.

Miscellen.

Aus Briefen von Dr. M. Hauptmann.

II.

Im März 1857 schrieb mir Hauptmann unter dem Eindruck eines Werkes aus der »Neudeutschen Schule« u. a. Folgendes:

Wenn der Unruhe die Ruhe fehlt, fehlt ihr auch die Kunst. Bei Goethe heisst's einmal: »Das Gefühl für Loth und Waage ist's, was uns zu Menschen macht«. Er sagt es bei Gelegenheit der Villa des verrückten Principe Pallagonia in Palermo, der sich architectonisch in der blossen Willkühr, und in entschiedenem Widerspruch gegen alle natürliche Gesetzlichkeit gefallen hat. Das Gerade war ihm schief, das Schiefe sein Gerades. Aber Gerades giebt es nun eben nur Eines und für Jeden dasselbe, das menschlich allgemein Verständliche, an welchem eben auch das Schiefe nur verständlich wird, denn an sich ist es unbestimmt und unverständlich. Wenn die griechische Tragödie des Chors bedurfte dem leidenschaftlichen Treiben der Menschen die vernünftige Betrachtung entgegen zu setzen — dem Pathos das Ethos — so ist doch bei aller Höhe und Grossartigkeit jener Dichtungen die Idee einer Gattung höher und kunstwahrer zu halten, die eines so abgesondert Entgegenstehenden, wie es der Chor von den handelnden Personen ist, nicht mehr bedarf »Loth und Waage« im passionirten Wesen selbst kennbar zu machen. Wenn die Musik in der leidenschaftlichsten Strömung sich in gleichmassigem Takt fortbewegt, so ist nicht nöthig, dass dieser Takt hörbar dazu geschlagen werde, er ist auch unhörbar und unsichtbar das Regeinde des Unregelmässigen — das Ethos zum Pathos — Takt ist aber in vielen Potenzen und in vielen Bedeutungen von Nöthen, um Musik kunstmusikalisch, um das Leidenschaftliche künstlerisch würdig und gemessbar zu machen, die Hetzerei und die Qual an sich ist's doch wahrhaftig nicht, was uns wohlthun kann, sondern dass wir sie bewältigt sehen und sie selbst bewältigen. Man darf aber wenigen Leuten von Form in der Kunst sprechen, die meisten verwechseln Form mit Schablone; Schablone ist eine Regel, Form ist »das Gesetz, wonach die Rose blüht« — jene ist nur im einzelnen Falle die rechte, diese ist das Rechte für jeden Fall, die Wahrheit selbst, in der jede Einzelheit ihre Wirklichkeit hat, und die kann nie philiströs sein, es ist vielmehr im höchsten Grade philiströs, ihre Wesenheit nicht einsehen, ihre Nothwendigkeit leugnen zu wollen. Mir kommt ein bramarbasirender Studiosus mit grossen Reiterstiefeln viel philiströser vor wie manch alter Herr mit Haarbeutel und Perrücke. Von Form liesse sich noch sagen, wenn es nicht missverstanden wird, sie sei die Sittlichkeit des sinnlichen Inhalts, die Sittlichkeit schliesst die Sinnlichkeit nicht aus, sie schliesst sie aber eben ein, dass sie menschlich, nicht bestialisch sich äussere — eine unsittliche Aeusserung wird man wohl nicht kunst-schön nennen wollen, wie oft erfährt man sie aber in hochnothpeinlich-passionirter moderner Musik, die denn auch nicht anders als hochnothpeinlich wirkt. Wenn der Componist die Last nicht bewältigen konnte, wird uns die Brust auch nicht frei werden können. Das sind aber eben durchweg alles keine Künstler und haben von Kunst-

bedeutung keine Ahnung, was immer eine gewisse poetische Begabung gar nicht auszuschliessen braucht. Ihr gegenüber verhalt sich der Darsteller passiv, als Künstler ist er activ. Poesie ist eine Gabe, kein Verdienst.

Nachrichten.

Hamburg. —e. Am 17. Nov. fand das erste Abonnement-Concert der Academie des Herrn Stockhausen im Sagebiel'schen Concertsaale statt. Frau Joachim sang die Scene und Arie aus Gluck's Orpheus und die Altpartie in Schumann's Paradies und Peri meisterhaft, die Sopran-Soli im letztgenannten Werke waren Fräulein Ubrich übertragen. Der Gesang dieser Dame hat allerdings etwas für sich, aber den Anforderungen an eine Peri, wie Schumann sie aufgefasst, entspricht sie lange nicht. Die andern Soli hatten die Herren Schild und Stockhausen. Die Ausführung der Chöre in beiden Werken war nicht in allen Theilen gleich vorzüglich; die Direction war in den Händen des Herrn Concertmeister Boié. — Am 9. Nov. fand in der Petri-Kirche ein Concert der Academie Dr. Garven's statt. Programm: I. Mozart's Requiem, Soli Frau Joachim, Frl. Schneider, Herr Pirk aus Hannover und Herr Ad. Schultze. II. Arie von Stradella, Frau Joachim. III. Arie aus Elias, Frl. Schneider. IV. Te Deum von Ferdinand Thiriot (zum ersten Mal). Dies neue Werk unseres jungen Hamburgers enthält nicht viel Anziehendes; die zu starke Instrumentation wirkte sehr nachtheilig auf die Singstimmen. Die Ausführung der Soli und Chöre waren in beiden Werken in hohem Grade befriedigend. — Die erste Quartett-Unterhaltung der Herren Boie, Lee, Schmahl und Hoburoth dieser Saison, am 12. Nov., brachte in gewohnter künstlerischer Ausführung G dur-Quartett von Mozart, Es-dur von Beethoven und C-moll von Rubinstein. — Das erste diesjährige philharmonische Concert am 16. Nov. bot zwei interessante Orchesterwerke: Abencerragen-Ouvertüre von Cherubini und Schumann's B dur-Symphonie, über deren Ausführung ich mich in den meisten Theilen lobend äussern kann. Fräul. Artôt sang die F dur-Arie der Susanne aus Mozart's Figaro, mit diversen unmotivirten Ritardandos, Herausstossen einzelner Noten, kurz, sehr mangelhaft; das Duett aus Rossini's Barbier zwischen Rosina und Figaro mit Hrn. Stockhausen erregte stürmischen Beifall und musste wiederholt werden. Herr Auer (Concertmeister) spielte mit sauberer Technik Spohr's herrliches D moll-Concert und ein grässliches Ding »Variationen in A« von Ernst.

Man schreibt uns aus Bonn: In dem am Montag, den 19. Nov., hierselbst stattgehabten ersten Abonnement-Concert unter Herrn Brambach's Leitung sang Julius Stockhausen eine Arie von Bach: »Ich will den Kreuzstab gerne tragen«, den Erlkönig von Schubert, drei Lieder von Grädener, Mendelssohn und Schumann und als besondere Zugabe noch zwei reizende deutsche Volkslieder. Ohne dass ich über den herrlichen Sänger auch nur ein weiteres Wort des Lobes sage, bemerke ich nur, dass er ganz vorzüglich disponirt war, und dass das zahlreich versammelte Publicum in unbeschreiblichem Entzücken schwelgte. — Von Orchestersachen wurde aufgeführt: Beethoven's F dur-Symphonie, Schubert's Ouvertüre zu Alfons und Estrella, Cherubini's Ouvertüre zum Wasserträger. Das Orchester, besser zusammengesetzt wie in früheren Jahren, würde die für solche Werke erforderliche Feinheit des Ausdrucks gewiss erreichen können, wenn hier eigentliche Uebungen im Orchesterspiel stattfänden, was leider nicht der Fall ist. Ausserdem kam zur Aufführung die Hymne von Mendelssohn »Hör mein Bitten«, worin Frl. Mann, Schülerin des Cölner Conservatoriums, welche sich bei uns niedergelassen hat, das Sopransolo recht befriedigend sang, sowie »Trost in Tönen« für Chor und Orchester von Brambach, welches wir bereits vor zwei Jahren hier hörten.

Im dritten Krystallpalast-Concert in London, welches beiläufig bemerkt von mehr als 5000 Personen besucht war, wurde u. A. die Ouvertüre zu einer Oper »The Sapphire Necklace« von Sullivan (früherem Schüler des Leipziger Conservatoriums) aufgeführt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

In Schwerin sollte in diesen Tagen eine Oper »Die Carabiniers« von Gustav Härtel zur Aufführung gelangen.

Eine neue Oper »Mignon« nach Goethe von den Verfassern des »Faust und Margarethe« mit Musik von A. Thomas ging jüngst in Paris in Scene. Die A. A. Ztg. sagt u. a.: Thomas stehe Goethe und Mignon viel ferner als Gounod dem Faust. Das werden wir Deutschen denn am Ende auch noch über uns ergehen lassen müssen! Die Oper hat übrigens in Paris nicht sehr gefallen.

Bei Klemm in Dresden ist eine Broschüre von W. Rischbieter: »Das Geheimniss der verdeckten Quinten«, bei Dunker und Humblot in Leipzig ein Band »Musikerbriefe« von L. Nohl erschienen.

Soeben wird von J. A. Stargardt in Berlin, Jägerstr. 53, ausgegeben: Verzeichniss einer werthvollen Sammlung von musikalischen, hymnologischen und liturgischen Werken, Volksliedern, Autographen u. A., deren Versteigerung am 8. Januar 1867 stattfindet — darunter die Werke Bach's, die alten und seltenen Schriften von Glareanus, Mattheson, Otto, Kirnberger, Meibomius, Hassler — unter den Manuscripten der Nachlass von August Bergt, alte Hymnensammlungen, Briefe und Compositionen von Bach, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, C. M. v. Weber, unter den hymnologischen Seltenheiten P. Gerhard's geistliche Andachten vom Jahre 1666 — Kercken-Ordening und allerley Gesenge mit forme der Noten. Stettin 1690 u. A.

Wie die Bozner Zeitung meldet, ist Herr Musikdirector Nagiller daselbst vom Musikverein in Innsbruck zum Capellmeister erwählt worden. Ob derselbe in Bozen bereits einen Nachfolger hat, sagt die Zeitung nicht.

In Hamburg lief kürzlich folgendes witzige, freilich auch beissende und wohl die Wahrheit übertreibende Wortspiel über die beiden dortigen Kritiker Dommer und Heller um: »Der Heller macht uns immer dommer, der Dommer macht uns immer heller.«

Leipzig. Der »Zöllnerbund«, soviel wir wissen eine Vereinigung sämmtlicher oder der besseren Männergesangvereine Leipzigs, gab am 18. d. M. in der Paulinerkirche eine Geistliche Musikaufführung, wobei vom Chor ein Choral von Gumpelzheimer (1560), zwei Sätze aus einem Miserere von Orlando Lasso, Passionsgesang von Gallus, Motette mit Orchester von B. Klein, der 24. Psalm von J. Otto, zwei Lieder von M. Hauptmann, und Reinecke's Tedeum (zur Schlachtfeier) gesungen wurden, ausserdem von Hrn. Thomas Orgelstücke von S. Bach, dann einige Soli von Hrn. Wiedemann und Frl. Brenner vorgetragen wurden. In Hinsicht der Chöre war die Absicht besser als die Ausführung, Intonation und Vortrag liess viel zu wünschen übrig, die Vereine schienen nicht in einander eingelebt und mit den Musikstücken, namentlich den älteren im ersten Theil, noch nicht genügend vertraut. Herr Wiedemann (Tenor) sang die bekannte Arie von Händel *Lascia ch'io pianga* (mit deutschem geistlichem Text) sehr schön. Die Aufnahme einer auf ein Bach'sches Präludium aufgepfropften »Arie« von Gounod muss man — besonders bei solch einer Gelegenheit — als eine arge Geschmacklosigkeit bezeichnen. Dirigent des Zöllnerbunds ist Hr. Musikdirector Langer.

— Am 25. d. Mts. fand die 33. Aufführung des Dilettanten-Orchester-Vereins mit folgendem Programm statt: Symphonie (D-dur Nr. 1 der Peters'schen Ausgabe) von Ph. Em. Bach. Concert (A-moll 1. Satz) für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von J. Nep. Hummel. Scherzo (aus »Charakterstücke und Zwischenacte«) von F. Riccius. Zwei Stücke für Pianoforte: 1) Salonstück von Ch. Thern, 2) Etude (Fis-dur) von Ch. Mayer. Symphonie (C-dur mit der Schlussfuge) von Mozart.

— Gestern, den 27. Nov., feierte unser würdige Cantor an der Thomasschule, Herr Dr. M. Hauptmann, im fröhlichen Familien- und engeren Freundeskreise seine silberne Hochzeit.

Zeitungsschau.

Die Berliner »Protestantische Kirchenzeitung« enthielt in Nr. 39 einen Artikel: »Kirche und Tonkunst«, in welchem das Verhältniss dieser beiden zu einander und zu den religiösen Bedürfnissen der Gegenwart beleuchtet und viel Richtiges und Beherzigenswerthes gesagt wird. Eine kleine Berichtigung und ein Fragezeichen mögen hier ihren Platz finden. Erstens bezweifelt der Verfasser, dass die Aufführung Offenbach'scher Operetten z. B. in Leipzig möglich sein werde. Dies müssen wir leider in Abrede stellen, wenn wir auch sagen dürfen, dass dieselben hier bei Weitem seltener auf der Bühne erscheinen und überhaupt lange nicht die grosse Rolle spielen wie in Paris, Wien und (leider!) auch in Berlin. Am Schluss des Aufsatzes sagt der Verfasser, S. Bach erfreue »sich sogar in der Weltstadt an der Seine neben Beethoven bereits einer aufmerksamen und liebevollen Pflege«. Wir wissen nicht woher der Verfasser solche erfreuliche Nachricht hat, müssen aber bemerken, dass uns nichts davon bekannt ist. — Für die freundlich anerkennende Erwähnung unserer Musikzeitung sagen wir dem Verfasser herzlichen Dank.

Briefkasten der Redaction.

St. in *B.* Wir bitten um baldige Antwort. — *R.* in *Br.* Besten Dank, wir sind aber bereits versehen. — *H.* in *H.* Wir haben lange nichts von Ihnen gehört. — *—ay—* in *H.* Können wir auf baldigen Empfang der Recension über G. rechnen? — *D.* in *B.* Einstweilen besten Dank für Alles. Mit unserer letzten Sendung hat es keine Eile.

ANZEIGER.

[197] Im Verlage des Unterzeichneten sind erschienen:

Classische

Claviercompositionen

aus älterer Zeit

gesammelt von

H. M. SCHLETTERER.

Deutsche Schule. Heft 1.

Gottlieb Muffat, Zwei Suiten und Ciaconna. 1 Thlr. 3 Ngr.

Einzeln: Nr. 1. Suite in D. 12 Ngr. Nr. 2. Suite in B. 13½ Ngr. Nr. 3. Ciaconna. 9 Ngr.

Deutsche Schule. Heft 2.

C. Ph. E. Bach, Vier Sonaten, Arioso con Variazioni und Fuge. 1 Thlr.

Einzeln: Nr. 1. Sonate in Cdur. 7½ Ngr. Nr. 2. Sonate in Bdur. 9 Ngr. Nr. 3. Sonate in F moll. 7½ Ngr. Nr. 4. Sonate in Edur. 7½ Ngr. Nr. 5. Arioso con Variazioni. 4½ Ngr. Nr. 6. Fuge. 4½ Ngr.

Deutsche Schule. Heft 3.

J. Fr. Reichardt, Drei Sonaten, Rondo, Naiver Scherz und Andantino. 24 Ngr.

Einzeln: Nr. 1. Sonate in Fdur. 6 Ngr. Nr. 2. Sonate in Esdur. 6 Ngr. Nr. 3 Sonate in Gdur. 6 Ngr. Nr. 4. Rondo, Naiver Scherz und Andantino. 6 Ngr.

Italienische Schule. Heft 1.

Francesco Durante, Studien und Divertissements. 18 Ngr.

Italienische Schule. Heft 2.

Domenico Scarlatti, Achtzehn Stücke. 1 Thlr. 9 Ngr.

Einzeln: Nr. 1. Presto in Cdur. 4½ Ngr. Nr. 2. Presto in A moll. 3 Ngr. Nr. 3. Allegro in Fdur. 3 Ngr. Nr. 4. Pastorale in Fdur. 3 Ngr. Nr. 5. Prestissimo in D moll. 3 Ngr. Nr. 6. Allegro in Bdur. 4½ Ngr. Nr. 7. Allegro in G moll. 3 Ngr. Nr. 8. Allegrissimo in Esdur. 3 Ngr. Nr. 9. Allegro vivace in C moll. 3 Ngr. Nr. 10. Allegro molto in Asdur. 4½ Ngr. Nr. 11. Allegro in B moll. 3 Ngr. Nr. 12. Allegro con spir. in Hdur. 4½ Ngr. Nr. 13. Allegro in Edur. 3 Ngr. Nr. 14. Allegro molto in Ddur. 4½ Ngr. Nr. 15. Allegro in D moll. 3 Ngr. Nr. 16. Prestissimo in Gdur. 3 Ngr. Nr. 17. Andante in Gdur. 3 Ngr. Nr. 18. Presto in G moll. 3 Ngr.

Französische Schule. Heft 1.

François Couperin, dit: Le Grand. Zwölf Stücke. 18 Ngr.

Inhalt: Nr. 1. Prelude in H moll. Nr. 2. Prelude in E moll. Nr. 3. Prelude in Bdur. Nr. 4. Larghetto in D moll. Nr. 5. Allegretto in F moll. Nr. 6. Allemande in D moll. Nr. 7. Marche in Asdur. Nr. 8. Les Sentiments. Sarabande in Gdur. Nr. 9. La Villers in A moll. Nr. 10. Fleurie ou la tendre Nanette in Gdur. Nr. 11. La Voluptueuse in D moll. Nr. 12. Le Reveil-Matin in Fdur.

Französische Schule. Heft 2.

Jean Philippe Rameau. Zwölf Stücke. 18 Ngr.

Inhalt: Nr. 1. Allemande in E moll. Nr. 2. Gigue I in E moll. Nr. 3. Gigue II in Edur. Nr. 4. Tambourin in E moll. Nr. 5. Rigaudon I in E moll. Nr. 6. Rigaudon II in Edur. Nr. 7. Sarabande in Adur. Nr. 8. Fanfarinette in Adur. Nr. 6. Le Rappel des Oiseaux in E moll. Nr. 10. Menuett I in Gdur. Nr. 11. Menuett II in G moll. Nr. 12. La Poule in G moll.

Der Herausgeber sagt in der Vorrede dieses Werkes u. A.:

»Eine eingehendere Kenntniss der **älteren Clavierliteratur** beabsichtigt man weiteren Kreisen durch vorliegende Sammlung zu vermitteln. In einer Reihe von für sich selbständigen Heften, die nach und nach erscheinen werden und deren Anzahl sich im Voraus nicht bestimmen lässt, soll eine Geschichte des Clavierspiels in praktischen Beispielen gegeben werden. Die Absicht des Herausgebers geht dahin, die Werke der frühesten Meister bis zu C. Ph. Em. Bach und seinen Schülern in geeigneter Auswahl zu bringen, die mit J. Haydn beginnende moderne Zeit, die ohnehin Jedermann zugänglich ist, jedoch vollständig auszuschliessen. Man wird zunächst nur dasjenige berücksichtigen, was in Form und Inhalt einem grössern Publicum fasslich und zugänglich erscheint und zudem in andern neueren Ausgaben noch nicht gegeben ist.«

»Die Sammlung classischer Claviercompositionen wird übrigens eine retrograde Bewegung einschlagen, d. h. man wird mit der Herausgabe der Werke späterer Componisten beginnen, von da aus zu denen der älteren Zeiten zurückgehen und so durch das Näherliegende die Bekanntschaft mit dem Entfernteren zu vermitteln suchen. Die alten Lesarten und namentlich die Vortragsbezeichnungen, Verzierungen, ja selbst die Fingersetzung sollen, so weit es irgend thunlich erscheint, beibehalten werden. In wie ferne für den modernen Vortrag die originalen Melismen Berücksichtigung finden können, bleibe dem Spieler überlassen, für den selbstverständlich auch die Fingersatze nur antiquarische Bedeutung haben, nicht aber zur Darnachrichtung dienen sollen.«

»Die Geschichte des Clavierspiels hat drei Schulen zu unterscheiden: die italienische, französische und deutsche. Die erstere culminirt in Domenico Scarlatti, die zweite in François Couperin und die dritte in Carl Philipp Emanuel Bach. Nicht nur Werke dieser Meister, sondern die aller ihrer bedeutenden Vorgänger, Schüler und Zeitgenossen, wird die vorliegende Sammlung umfassen.«

»Es ist wohl zu behaupten, dass ein ähnliches Unternehmen solchen Umfangs in Deutschland bisher nicht einmal versucht wurde und man glaubt deshalb auf eine allgemeine Theilnahme rechnen zu dürfen, die den Verleger in den Stand setzt, demselben die möglichst erschöpfendste und umfassendste Ausdehnung zu geben.«

Indem ich obiges Werk allen Clavierspielern und Lehr-Instituten angelegentlichst empfehle, bemerke ich noch, dass der billige Preis (pro Bogen 3 Ngr. netto) die Anschaffung des Ganzen, wie der einzelnen Nummern, gewiss sehr erleichtern wird.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Hierzu eine Beilage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 5. December 1866. **Nr. 49.** I. Jahrgang.

Recensionen.

Astorga.
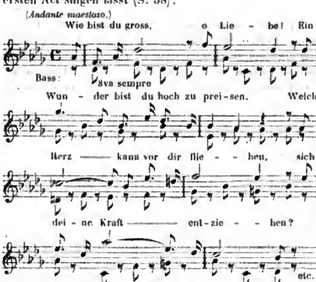
Oper von E. Pasquè und J. J. Abert.

(Verlag von Breitkopf und Härtel. Preis des Clavierauszugs 8 Thlr.)

In Leipzig zum ersten Mal aufgeführt am 29. Oct. 1866.

(Fortsetzung.)

Astorga selbst erscheint in der Oper in zweifacher Gestalt: als Mensch und als berühmter und vor unsern Augen schaffender Componist. Wir gestehen, dass wir, was seine letztere Eigenschaft betrifft, Anstand genommen haben würden, ihm die Composition einer Hochzeits-Hymne zu supponiren, wie sie Abert Angioletta im ersten Act singen lässt (S. 58):



Auch die freien Fortsetzungen, die der Componist Abert den ersten Takten des *Stabat* des Componisten Astorga zu geben für gut fand, können wir aufrichtig nicht als im Geiste Astorga's componirt bezeichnen: sie fallen zu sehr aus Rolle und Charakter. Als Pendant hierzu wollen wir des Liedes an Eleonore (A-dur 6/8 S. 17) gedenken; wir würden dasselbe seinem Hauptmotiv nach nicht gerade schlecht oder hässlich finden: als Ständchen irgend eines Verliebten möchten wir es sogar als hübsch gelten lassen; aber als Lied, von einem Tasso gedichtet, von einem Astorga (fingirt) in Musik gesetzt, will es uns doch wenigstens ziemlich unbedeutend erscheinen, namentlich sind die Cadenzen geradezu trivial. Man urtheile selbst:
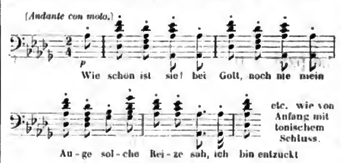
(*Allegretto.*)
Wenn Herr - liche, du in stil - ler Nacht zum
Begl. etc.
Bass: A 2 7 3 7
Him - mel wen - dest seh - nend den Blick
etc., dann:
rit.
etc.

Wo Astorga uns als leidender Mensch, ja im Wahnsinn entgegentritt, da ist uns wenigstens nicht der Eindruck zu Theil geworden, als habe Abert aus der Nachempfindung der Person und der Situationen des Helden herauscomponirt. Kaum irgendwo ein tieferer, wahrer, innerlicher Ton, zumeist Opernschablone und breitgetretene Phrasen. Die musikalische Darstellung des Wahnsinns ist freilich von vornherein ein sehr gewagtes Unternehmen. Das Verworrene, Schiefe, kann nur durch verworrene, schiefe Musik ausgedrückt werden; solche aber zu produciren kann nicht künstlerisch heissen; mindestens würde es einen hohen Grad von Genialität erfordern, die entgegenstehenden Anforderungen des charakteristischen und im höchsten Sinne künstlerischen gleichzeitig zu befriedigen; und in diesem Sinne scheint uns selbst jene G dur-Melodie (S. 171), die sonst nicht ausdruckslos ist, und deren Wirkung noch durch den tiefen Klang von vier hal-

tenden Violoncells gehoben wird, doch dem psychischen Zustande dessen, der sie singt, nicht ganz adäquat: ein Wahnsinniger, der auch guten Grund hatte, Verstand und klare Anschauung zu verlieren, singt nicht in klaren, fasslichen Melodien. Vielleicht wäre hier und in ähnlichen Fällen der passendste Ausweg gewesen, die eigentliche Musik, d. h. die Melodie, dem Orchester zu überlassen, den Sänger aber wie dumpf brütend auf einem oder wenigen Haltetönen eine Art von Mittelstimme singen zu lassen; dergleichen würde wohl weniger dankbar zu singen, gewiss aber dramatisch und psychologisch richtiger gewesen sein.

Ausser den obigen Personen ist noch Balbazes zu nennen (die Rollen des Farnese und Lauristan sind zu nebensächlich, als dass wir hier auf dieselben eingehen möchten). Balbazes ist ein wahrer Abschaum von Schlechtigkeit, ein Wüthrich ohne Gleichen, dazu ein Verführer und Lüstling. Edles galt es hier also in Tönen nicht auszudrücken, und insofern missfällt uns die Figur, wie sie Abert gestaltet hat, weniger als die andern. Es dürfte aber schwer sein, auch solch einen »Charakter« in Töne zu kleiden, die leicht entweder zu gut ausfallen, oder aufhören musikalisch zu sein. Beethoven würde vielleicht gesagt haben: »für solch einen Kerl habe ich keine Töne«; denn sein Pizarro ist gegen diesen Balbazes immer noch ein Mensch, den eben Leidenschaft und Rachsucht beherrschen, und dafür konnte Beethoven immer noch charakteristische Töne finden. Wir wollen daher dem Componisten nicht zur Last legen, was dieser Theil des Librettos verschuldet, und erinnern hier nur, was Balbazes betrifft, noch einmal an den dämonischen Triumphgesang, den wir weiter oben als gelungen bezeichnet haben.

Ueber die gemischten und Männer-Chöre mag im Allgemeinen bemerkt werden, dass sie in gewissem Sinne wirksam sind, aber durch interessante Erfindung, selbständige Haltung und feinere Charakteristik eben auch nicht hervorragen. Zumeist liedhaft gehalten und strophisch gegliedert, sind sie wohl einfach, verständlich und darum wirksam, aber in der Oper verlangt man doch mehr, als man etwa von einem »Chorliede« zu fordern gewohnt ist. Wir würden schon hier auf eine gewisse Schwäche in Abert's Harmonik und Modulation hinzuweisen haben, wenn wir nicht über dieses Thema später eingehender und allgemeiner uns aussprechen wollten. Begnügen wir uns daher zu bemerken, dass gleich der erste Chor in A-dur in dieser Beziehung ziemlich arm erscheint, dass dagegen der in D-moll im Finale des ersten Acts (S. 75) durch Tonart und rhythmisch eingreifende Haltung vortrefflich wirkt. Die verschiedenen Chöre der Cavaliere Lauristan's im zweiten Act haben wir schon oben berührt. Wir finden, dass der Componist in der Charakteristik dieser leichtfertigen Schaar zu weit gegangen ist, und dass ihn freilich der Librettist hierzu verleitet hat. Das Benehmen dieser Hofleute, die doch immer Cavaliere, und mit Lauristan Diener des Kaisers sind (der eine gute Sängerin zu besitzen wünscht, nicht eine gefällige Schöne für seine Diener), wirkt schon an sich widerwärtig. Dass diese Angioletta, wie sie Abert ausgestattet hat, eine solche Haltung begreiflich macht, haben wir oben bereits erwähnt und unser Urtheil darüber ausgesprochen. Möge hier zu unserer Rechtfertigung der Anfang des Chors stehen, in welchem sich der Eindruck wiederspiegeln soll, den Angioletta auf die Cavaliere hervorbringt:



Ein gewisser Mangel an Feinheit der Empfindung auf Seite des Componisten, den wir im Allgemeinen zu beklagen fanden, spricht sich für uns u. a. in der Wahl seiner Taktarten und Rhythmen aus, und so will uns z. B. der $^6/_8$ Takt-Rhythmus [rhythm] im Tempo Allegro gar nicht recht passend scheinen für eine Volksmenge, die herbeistürzt, um an einem begangenen Mord sich zu entsetzen (S. 142), besonders wenn noch die Durtonart dazukommt.

Was die andern Ensembles (auch mit Chor) betrifft, so kann man im Allgemeinen zugestehen, dass der Componist bemüht war, die Personen durch verschiedene rhythmische Haltung und gegenseitiges Eingreifen wirksam zu charakterisiren. Zuweilen aber verfährt er dabei etwas ungeschickt und gegen alle Convenienz. Erscheint es nicht wie eine Taktlosigkeit Farnese's, während des Hymnus, den Angioletta singt (eine von Farnese bei Astorga bestellte Composition!), in einem nebenherlaufenden, den Hymnus störenden Gesang, seinen Gästen den künftigen Gemahl seiner Nichte vorzustellen?

Noch ein paar Worte über das Quintett mit Chor, welches auf die erschütternde Scene folgt, wo Balbazes von Astorga im Zweikampf getödtet wird. Wir befinden uns hier in der That in der denkbar peinlichsten Situation. Balbazes, den Wüthrich, hat sein gerechtes Schicksal ereilt; aber zugleich müssen wir in höchstem Grade für Astorga besorgt sein, der nun zum zweiten Mal sich der Strafe durch die menschlichen Einrichtungen und rächenden Gesetze aussetzt. Der Componist beabsichtigt hier eine grosse musikalisch-dramatische Wirkung und erreicht sie auch gewissermaassen, indem er mit zwei Stimmen beginnend (Angioletta und Eleonore, deren Führung uns aber aus musikalischen Gründen nicht zusagt), zum Quintett und dann zum vollen Chor *fortissimo* in E-dur (S. 154) aufsteigt, wozu das Orchester ebenfalls in aller Breite einstimmt. Das kracht nun allerdings ge-

hörig, und der Componist wird damit der Wirkung vor seinem Publicum allemal sicher sein. Wir finden jedoch, wenn wir die Sache beim Licht betrachten, die Wirkung sehr äusserlich, zugleich aber nicht einmal streng charakteristisch. Tonart, gesangliche Behandlung, Klangfarbe etc. drücken eine Erhebung aus, die zwar der Befriedigung des Gefühls über Balhazes' Tod entsprechen würde, nicht aber der Situation Astorga's und den Textesworten, die in allen Stimmen seiner peinlichen und gefährlichen Lage Ausdruck geben, Astorga's, der doch moralisch im Rechte ist oder wenigstens ob seiner That entschuldigt werden kann, die ja nicht ein Mord, sondern eine Tödtung im Duell war.

Von den Duetten ist das zwischen Angioletta und Eleonore (S. 167) in As nicht ohne Wärme der Melodik; schade, dass die Begleitung der Sache keinen tieferen Hintergrund giebt, und dass die liedhafte Form, das häufige Anfangen des Hauptmotivs auf demselben Ton, in derselben Tonart, etwas leierndes mit sich bringt. In dem Duett zwischen Eleonore und Astorga (S. 174) würde man viele Details loben können und auch von dem ganzen Stück einen guten Gesammteindruck mit fortnehmen, verfiel der Componist nicht bei den Schlussstellen (S. 181 und 185) in jenes wälsch-französische Schreien in Octaven, das zwar den Beifall der Menge hervorlockt, dem strengeren Kunstfreund aber als ein unschönes und allzubilliges Effectmittel erscheint, ästhetisch auch nicht einmal zu rechtfertigen ist, da ein Zusammenströmen der Empfindung in Wirklichkeit durchaus nicht statt hat, vielmehr in dieser Nummer gerade eine tiefe Kluft zwischen beiden Personen sich aufthut.

Ueber die theilweise Benutzung des wirklichen *Stabat mater* von Astorga im Laufe der Oper und am Schluss haben wir schon einmal gesprochen, und müssen aus musikalischen Gründen später noch einmal darauf zurückkommen. Hier möge nur noch die Bemerkung stehen, dass für den, welcher jene hohe Composition kennt, ihre Vermischung mit modern opernhaften Zügen etwas Peinliches hat. Musste jenes *Stabat mater* durchaus benutzt werden, so hätte der Componist der Oper ihm getreuer bleiben, mehr davon vielleicht hinter der Scene singen lassen und die nothwendigen Ausrufungen Astorga's »hinein schreiben« sollen; in dem Moment, wo er ganz zur Klarheit gelangt, konnte dann eine geschickte Wendung eintreten, indem durch das Erscheinen Angioletta's ohnehin die Scene sich verändert. (Schluss folgt.)

Ludwig van Beethoven's Leben

von Alexander Wheelock Thayer.

Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet [von Dr. H. Deiters]. Erster Band. Berlin, F. Schneider.

(Schluss.)

Der Artikel der »Bonner Zeitung«, welchen wir in den beiden letzten Nummern mitgetheilt haben, enthält, seinem Titel gemäss, nur einen Auszug aus Thayer's zwei ersten Büchern, die erste Wiener Zeit Beethoven's nur am Schlusse kurz zusammenfassend. Wir nehmen also den Faden der Erzählung dort auf, wo Beethoven zum zweiten Male, aber für immer Wien betritt.

»Gleich der grossen Zahl von Studirenden und andern jungen Leuten«, sagt Thayer, »welche jährlich dorthin kamen, um Unterricht und Lehrer zu finden, war dieser kleine und schmächtige, dunkelfarbige und pockennarbige, schwarzäugige und schwarzhaarige junge Musiker von 22 Jahren in aller Stille zur Hauptstadt gereist, um das Studium seiner Kunst bei dem kleinen und schmächtigen, dunkelfarbigen und pockennarbigen, schwarzäugigen und schwarzgelockten alten Meister weiter zu verfolgen.« Beethoven habe in der That in seinem Aussehen von einem Mohren noch mehr gehabt als sein Lehrer Haydn. Er ist nun zuerst beschäftigt, sich nach Junggesellenmanier häuslich einzurichten. Ein kleines »Tagebuch«, über dessen Vorhandensein man bisher nichts wusste, und welches uns in so rein menschlicher Weise einen Einblick in die Anfänge von Beethoven's Wiener Treiben gestattet, lässt ihn als einen ziemlich ordentlichen jungen Mann erscheinen, der seine Ausgaben regelmässig aufschreibt und von Zeit zu Zeit zwischen Besitz und laufenden oder monatlichen fixen Ausgaben die Bilanz zieht. Zugleich scheint er auch die Absicht zu haben, sich als eleganter junger Mann beliebt zu machen: es findet sich im Tagebuch die Adresse eines Tanzmeisters! Dabei mag ihm aber bald schlimm zu Muth geworden sein, denn nicht allein blieben die 100 Ducaten aus, die ihm in Bonn versprochen worden waren, es traf auch bald eine Hiobspost ein: sein Vater war plötzlich gestorben, dadurch aber auch der Gehalt in Frage gestellt, den er für den Vater und die Brüder, die mit nach Wien übersiedelten, bisher in Empfang genommen. Glücklicherweise vermittelt Franz Ries in Bonn die Angelegenheiten seines Freundes und bewirkt die Fortzahlung; aber nur einige Monate trifft der Gehalt wirklich ein, dann verliert sich jede Spur einer Unterstützung und der junge Künstler sieht sich auf sein Genie und seine Thätigkeit angewiesen.

Gleich Anfangs war der Hauptzweck des Wiener Aufenthalts, der Unterricht bei Haydn, ins Auge gefasst worden: derselbe begann bald nach seiner Ankunft (November 1792), dauerte aber nur bis Ende des Jahres 1793. Man weiss bereits, dass Lehrer und Schüler sich nicht recht in einander finden konnten. Beethoven wollte theoretisch fest werden, dazu scheint aber Haydn der rechte Mann nicht gewesen zu sein. Er liess dem Schüler in den Aufgaben Fehler gegen die strenge Regel stehen, und verletzte gleichzeitig den in seiner Compositionsweise bereits feststehenden jungen Künstler durch Bemerkungen über seine Werke, die dieser nicht für nöthig hielt. Auch die Zumuthung, sich auf dem Titelblatt seiner Sonaten (Op. 2) »Schüler Haydn's« zu nennen, was Beethoven ablehnte, machte das Verhältniss schwieriger. Spasshaft ist, dass Beethoven gleichwohl in guten Beziehungen zu

Haydn bleiben wollte, und ihn zuweilen mit Kaffee oder Chocolade tractirte, welcher Posten, »für mich und Haydn«, mehrmals unter den Ausgaben vorkommt. Bekannt ist, dass Beethoven gleichzeitig bei Schenk Unterricht nahm, und dann wegen Haydn's Abreise nach London von diesem an Albrechtsberger »übergeben wurde« (Januar 1794). Wahrscheinlich nahm Beethoven auch Unterricht im Violinspiel bei Schuppanzigh, denn das Tagebuch enthält die Notiz: »Schuppanzigh 3mal die W. (Woche?), Albrechtsberger 3mal die W. (Woche?)«. Thayer glaubt, dass auch der Unterricht bei Albrechtsberger sich nicht weit über ein Jahr hinaus erstreckt habe, theils weil Beethoven's grosse anderweitige Thätigkeit ihn schon in Anspruch nahm, theils weil die grössere Hälfte der erhaltenen Studien-Hefte in eine viel spätere Zeit fällt. Von dieser Zeitbestimmung des Unterrichts bei Albrechtsberger abgesehen, bestätigt Thayer die Angaben G. Nottebohm's in dem in unserer Zeitung (1863 und 1864) veröffentlichten Aufsatz über »Beethoven's Studien«, wie z. B. die über das gute Einverständniss zwischen dem Schüler und dem neuen Lehrer.

Die Musikverhältnisse im damaligen Wien, welchen der Verfasser das zweite Capitel dieses Buchs widmet, sind bereits durch verschiedene Auteren, wie O. Jahn u. A. bekannt. Man weiss, dass in der Hof-Oper die Italiener herrschten, während die andern Opern-Gesellschaften, wie die von Schikaneder und Marinelli, bereits in tiefem Verfall begriffen waren. Die Kirchenmusik scheint »auf einem sehr niedrigen Standpunkte« gestanden zu haben. Oeffentliche Concerte gab es nicht, mit Ausnahme jener alten »Academien« zum Benefiz der Wittwen und Waisen der Musiker. Von diesen Seiten her waren also für Beethoven wenig bedeutende Vortheile für die Zukunft zu erwarten. Desto lebendiger war das halböffentliche und private Musikleben in Wien, besonders durch den lebhaften Musiksinn der vielen reichen Potentaten, die einen Theil des Winters in Wien zubrachten, und von denen einige auch im Sommer nicht allzu weit von Wien auf dem Lande lebten und dort, theils durch eigene kleinere oder grössere Capellen, theils unter eigener und ihrer Freunde Mitwirkung, eifrig Musik betrieben. Das waren die Kreise, wo Beethoven sich zunächst Boden verschaffen musste und zu verschaffen wusste. Thayer führt die in diesen Jahren sich besonders bemerklich machenden Musikliebhaber auf und schildert die Art ihrer Musikübung.

Es ist nicht zu verwundern, dass Beethoven sich dieses Terrain bald eroberte. War er doch vielen Grossen schon von Bonn her bekannt, war er doch »Schüler von Haydn«, dann auch begünstigt durch den Grafen Waldstein, dessen Verwandtschaftsbeziehungen bis in die höchsten Adelskreise reichten. Ferner ist bemerkenswerth, dass seit Mozart ein so eminenter Clavierspieler und Improvisator, ein so interessanter Componist nicht wieder vorgekommen war. Man kann sich denken, welchen Eindruck jene drei Trios Op. 1 in diesen Kreisen machten, und wie die Gewandtheit in der Variationenform unserm jungen Componisten sofort viele warme Verehrer erwarb. Während nun Beethoven mit solchen Kleinigkeiten nicht eben geizig war und sogar keinen Anstand nahm, für einen öffentlichen Ball der »Gesellschaft bildender Künstler« zu wohlthätigem Zwecke Tänze zu schreiben, die ihm ungemein viel Freunde machten, war er dagegen mit der Herausgabe grösserer Werke im Druck sehr zurückhaltend. Er wollte die Trios Op. 1, dann die beiden ersten Concerte erst recht vielfach bekannt wissen, bevor er sie einem Verleger überantwortete. Thayer theilt über die Herausgabe jener Trios nun sehr interessante Documente mit, welche den Beethoven jener Zeit als einen ganz guten »Rechenmeister« erkennen lassen.

Nach alledem glauben wir von der Fortsetzung dieser neuen Lebensbeschreibung Beethoven's manchen bedeutenden Aufschluss über die äussern Geschicke und die innere Charakterentwicklung des Meisters erwarten zu dürfen, und sehen daher den weiteren Bänden mit Verlangen entgegen.

Die Musik in Frankfurt an der Oder.

§ Von unserer guten Stadt Frankfurt a. O. ist in Bezug auf Leistungen in der Musik nicht viel Rühmliches zu berichten. Die zum Theil recht tüchtigen Bestrebungen auf musikalischem Gebiete finden hier selten die nachhaltige Unterstützung, welche allein Erfolg verbürgt. Man bringt neuen Erscheinungen lebhaftes Interesse entgegen, aber das Interesse ermattet sehr bald. Was den Reiz der Neuheit verloren, wird vergessen. Wie unser Theater trotz der redlichsten Bemühungen des Directors Flesche meistentheils wenig besucht wird, wenn nicht Gastspiele eine vorüberziehende Anziehungskraft ausüben, so sind unsere Concertsäle leer, wenn den Frankfurtern nicht etwas Neues geboten wird. Das erschwert natürlich jedes musikalische Streben. Die eigentliche Bürgerschaft der Stadt zeigt für die Musik (für geistiges Streben überhaupt) herzlich wenig Sympathie. Wäre Frankfurt nicht mit einem zahlreichen Beamtenthum gesegnet, welches es als *nobile officium* ansieht, Kunst und Wissenschaft zu fördern, so müsste die Kunst hier betteln gehen. Ist's doch fast schon so, dass die Noth um das liebe Brod dem ernsten Dienste der Kunst das Dasein streitig macht und ideale Bestrebungen der Handwerksmässigkeit verfallen müssen.

Aber bei alledem ist man hier nicht etwa weniger »musikalisch« als anderswo im lieder- und sangesreichen deutschen Vaterland. Der biedere Bürger geht gern in die »grossen Salon-Concerte« und schwatzt unter den Klängen Gungl'scher Walzer bei Kaffee und Bier und Tabak, gerade wie anderswo. Auch am häuslichen Herde huldigt man den Musen mit wenig Witz und viel Behagen, und unsere jungen Damen rennen mit grossen Notenmappen umher, gerade wie anderswo. Kaum fehlt auch hier in besseren Quartieren das unvermeidliche Clavier und Dank den Fortschritten der Technik im Instrumentenbau und der modernen Bauart unserer Häuser, man ist auch hier, gerade wie anderswo, Gott sei's geklagt kaum irgendwo sicher vor den Torturen eines Doppel-Concerts, wenn gleichzeitig im Nebenhause und der untern oder obern Etage, hier eine Beethoven'sche Symphonie, dort das schöne Lied: »Ist denn Liebe ein Verbrechen, darf man denn nicht zärtlich sein« in Variationen auf Clavier gemisshandelt wird.

Gesungen wird hier viel. Frankfurt hat den — vielleicht zweifelhaften — Vorzug, dass ein grosser Theil seiner jüngern

Bevölkerung dem sogenannten schönen Geschlechte angehört. Wie das kommt, mag hier unerörtert bleiben, kurz, es ist so. Die natürliche Folge davon ist, dass auf dem Gebiete des Frauengesangs Vieles und zum Theil recht Achtbares geleistet wird. Wir haben hier die seltene Erscheinung, dass von Damen allein Vocal-Concerte gegeben werden. Bei der Gelegenheit treten dann mitunter ganz herrliche Stimmen zu Tage und wunderbarer Weise namentlich Alt-Stimmen. Während sonst im grossen Chore sich der Alt aus den »älteren jungen Damen« und aus solchen recrutirt, welchen die höhere Stimmlage im Laufe der Zeit abhanden gekommen ist, haben wir viel jugendliche und ächte Altstimmen, deren dunkle, sammetartige Weichheit dem Chorgesange einen eigenthümlichen Reiz verleiht. Aber freilich, so interessant in solchen Concerten der Vergleich der einzelnen Leistungen, so einschmeichelnd süss und schmelzend die reinen weichen Stimmen im Chorgesange wirken, man hat von dieser süssen Speise gar bald genug und sehnt sich — aber leider vergeblich — mit wahrer Inbrunst nach des Basses herrlicher Grundgewalt.

Aber mit unsern Männerstimmen ist es schlecht genug bestellt. Mag der trockene Sand unserer Marken den Tenören wenig zuträglich sein, mag diese rare Species des menschlichen Geschlechts in den heutigen titanenhaften Zeitläufen noch seltener werden, der Mangel an guten, ächten Tenören macht sich schmerzlich fühlbar und ist eine der Ursachen, dass der Männergesang bei uns nicht recht gedeiht. Freilich haben auch wir Männergesang-Vereine mit schönen, gestickten Fahnen und bunten Schärpen, haben Liedertafeln, denen das Tafeln die Haupt-, die Lieder die Nebensache sind, aber für die Musik leisten sie nichts, was des Rühmens werth wäre. Ja selbst dazu, vereinigt im Interesse der Kunst zu wirken, lässt es die Kleinstaaterei, wir meinen leidiges Coterie-Wesen und kleinliche Eifersüchtelei nicht kommen.

So fehlt uns denn heute ein Gesang-Verein, welcher die bessern Männer- und Frauengesangskräfte unserer Stadt dauernd und zu ernster Pflege des Chorgesangs vereinigt. Die Versuche, welche in dieser Richtung neuerdings gemacht werden, geben wenig Hoffnung auf Erfolg. Der ältere Musik-Verein studirt das Händel'sche Tedeum ein, aber welcher Art sollen die Erwartungen sein, wenn die Proben wegen mangelnder Betheiligung der Männerkräfte kaum abgehalten werden können?

Unsere Orchester-Verhältnisse sind in der Entwicklung begriffen. Sie waren günstiger, so lange das Leibregiment und das 18. Regiment, beide mit vortrefflichen Musikcorps hier in Garnison standen. An der Spitze des ersteren, später sämmtlicher Musikcorps des 3. Armee-Corps steht der bekannte Piefke. Man mag über seine Compositionen, den Düppelmarsch an der Spitze, seine eignen Gedanken haben, jedenfalls gebührt ihm, wie manchem Musikmeister in der preussischen Armee, der Ruhm in der Heranbildung tüchtiger Musiker und als Dirigent seines Musikcorps Ausserordentliches zu leisten. Sind nun freilich die Militärcapellen auch vorwiegend auf Harmoniemusik angewiesen, so leisten sie doch auch auf dem Gebiete der Orchestermusik oft Vorzügliches und vor Allem sind sie der Boden, auf welchem treffliches Material für das Orchester herangebildet wird. Eine Vereinigung der besten Kräfte aus beiden Musikcorps lieferte ein Orchester, mit welchem ein tüchtiger Dirigent an die grössten Aufgaben herantreten konnte.

Später hat der Krieg unsere Garnison entführt. Das 18. Regiment ist nach Schlesien verlegt, das Leibregiment ist in Dresden, von wo es schwerlich heimkehren wird. Inzwischen hat der als Concertmeister rühmlich bekannte Hr. Jul. Oertling, welcher vor einem Jahre etwa als Stadtmusikdirector hierher berufen worden ist, die Neubildung eines Orchesters angebahnt, und dabei mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Die ziemlich ungefügigen Reste des früheren städtischen Orchesters zeigten sich für die Reorganisation bald unbrauchbar. Es musste von Grund aus Neues geschaffen werden. Dazu waren die Zeitverhältnisse namentlich während des Kriegs, welcher den Musen Schweigen gebot, wenig angethan. Herr Oertling hat allmälig die Hindernisse zum grossen Theil zu überwinden gewusst. Sein Orchester, welches kürzlich in einem Symphonie-Concert an der Ouvertüre zum Wasserträger, dem Gmoll-Concert von Mendelssohn und der achten Beethoven'schen Symphonie die erste Probe seiner Leistungen abgelegt hat, berechtigt zu den besten Erwartungen. Wenn auch namentlich im Mendelssohn'schen Concerte, in welchem der Pianist Dr. Alsleben durch ungestümes Vorwärtseilen das Orchester in eine gewisse Unruhe versetzte, der Mangel an guten Solisten und Unsicherheit der Holzbläser bemerkbar wurden, so traten doch im Zusammenwirken, namentlich in der Ouvertüre, einheitsvolle Präcision und edle, schwungvolle Auffassung günstig zu Tage. Was wir aber als Grundübel des gegenwärtigen Orchesters nicht versäumen wollen hervorzuheben, ist unvollständige Besetzung und deren unvermeidliche Consequenzen. Selbst abgesehen von der manchmal monströsen Besetzung, welche die Orchesterwerke von Liszt, Berlioz, Wagner u. A. zum Theil erfordern, sind unsere Partituren seit Beethoven in den Ober- und Mittelräumen meist so reichlich ausgestattet, dass es sehr zum Nachtheil des Ebenmaasses gereicht, wenn als Nothbehelf bei numerisch kleineren Orchestern die vollständige Besetzung der Holz- und Blechbläser auf Kosten des Streichquartetts erfolgt. Das ist auch hier der Fall. Wir verkennen nicht, dass es seine Bedenken hat, ein Orchester, welches sich selbst erhalten soll, in Städten, wie die unsrige, auf eine beständige Vollzähligkeit zu bringen, meinen aber dennoch, dass das Bestreben dahin gerichtet sein muss, wenigstens für einzelne bestimmte Concerte vollständige Besetzung zu erreichen. Hier ist es, wo wir die zeitige Abwesenheit unserer Militär-Musikcorps, mit Hülfe derer eine Completirung am leichtesten zu bewerkstelligen war, schmerzlich beklagen. Hoffen wir, dass das Parlament die Kriegsverfassung des norddeutschen Bunds bald ordne und wir wieder eine Garnison und mit ihr eine tüchtige Regimentsmusik bekommen. Dann wird es Herrn Oertling bei seiner unverkennbaren Begabung und ernstem Streben nicht schwer werden, ein Orchester zu schaffen, welches berechtigten Anforderungen entspricht und zur Pflege wahrer Musik befähigt ist.

Berichte.

Wien. ✕ Die »Philharmoniker« haben den Cyklus ihrer Concerte am 11. Novbr. im Hofoperntheater unter Dessoff's Leitung eröffnet. Als Novität brachten sie in diesem ersten Concert eine fünfsätzige Suite (in C-dur) von J. Raff, welche, im Ganzen genommen, beifällig aufgenommen wurde. Dies gilt speciell von den drei Mittelsätzen: Menuett, Adagietto und Scherzo, in welchen Grazie und Feinheit des Details anregend und erfreulich wirken, wogegen die, auf eine stattlich einherschreitende Introduction folgende etwas trockene und verschwommene Fuge, sowie der auf Effect gearbeitete, aber nichts weniger als originelle Schlusssatz (Marsch) entschieden zurückstehen. Einen nachhaltigen Eindruck hat diese Suite überhaupt nicht zurückgelassen. Die übrigen Nummern des Programms bildeten: die Oberon-Ouvertüre und jene zum »Römischen Carneval«, dem noch die achte Symphonie von Beethoven folgte. Das erste philharmonische Concert zählte, was die Ausführung anbelangt, zu den weniger glänzenden. Bedeutender und durch den Reiz der Abwechslung ungleich erquicklicher gestaltete sich das zweite Gesellschaftsconcert. Schubert's Ouvertüre zu »Rosamunde«, von dem verstärk-

ten Orchester unter Herbeck's Leitung höchst sorgfältig und schwungvoll gespielt, rief in dem admirten Publicum einen ungeahnten Beifallssturm hervor; dasselbe war der Fall mit Beethoven's C moll-Symphonie, deren Ausführung lebhaft an jene unvergleichliche, in dem Universitäts-Jubiläumsfeier-Concert des vorigen Jahrs erinnerte. Fräul. Kolár aus Prag spielte das G dur-Concert von Beethoven, und wenn auch hie und da ihre physische Kraft zur vollen Bewältigung der Aufgabe nicht ausreichte, erntete sie doch für den bravourvollen und namentlich in den sanften Stellen sehr anmuthigen Vortrag des Concertstücks allseitigen verdienten Beifall. Drei altdeutsche Lieder: »Wienerischer Rueff zur Zeit des Kriegs und der Pestilenz«, »Liebesreihen« und »Der Jäger« von Herbeck vierstimmig gesetzt und von dem »Singverein« trefflich gesungen, brachten, mitten in die Instrumentalmusik hineingestellt, eine sehr gute Wirkung hervor; das »Jägerlied« musste wiederholt werden. — Der Reigen der Hellmesberger'schen Quartette hat ebenfalls — und zwar diesmal ohne Concurrenz — unter den günstigsten Auspicien begonnen. An dem ersten Quartettabend producirte sich Fräul. Marie Krebs aus Dresden mit dem Vortrag des grossen B-Trio von Beethoven und S. Bach's chromatischer Phantasie und erfreute sich das schöngefeilte verständige Spiel des Gastes, an welchem man allerdings die hinreissende Wärme vermisste, lebhaften Beifalls. Das F dur-Quartett von Haydn, welchen Meister uns Ferdinand Laub im Allgemeinen mehr zu Danke spielt, als Hellmesberger, und Beethoven's B-Quartett (Op. 18) füllten den übrigen Theil des Concertabends. — Im Hofoperntheater gelangte nach langer Pause in einem Wohlthätigkeitsconcerte die »Struensee«-Musik von Meyerbeer unter Esser's Leitung zu gelungener Aufführung. Das verbindende Gedicht von Seidl sprach der Hofschauspieler Lewinsky. — Der »Orchesterverein« hat ebenfalls eine Production im Musikvereinssaale veranstaltet, in welcher als Novitäten eine ganz tüchtig, etwas in Spohr'schem Geleise sich bewegeude Ouvertüre von Rotter, und jene zu der Gluck'schen Oper: »Die Pilgrime von Mekka« zur Aufführung gelangten. Letztere erfreute durch den Reiz der Charakteristik. — Im Hofoperntheater ist Verdi's »Maskenball« (eben erst in Venedig schmählich durchgefallen) in Folge der vortrefflichen Besetzung aller Partien durch die ersten Kräfte des Theaters, im vollsten Sinn des Worts Zugoper geworden. Frau Dustmann, Frl. Murska und Bettelheim und die Herren Walter, Beck und Mayerhofer sind darin beschäftigt. Auber's »Marco Spada« und »Das Rothkäppchen« kommen demnächst an die Reihe.

Leipzig. Eine Soirée für Kammermusik in den Räumen der colossalen »Centralhalle« zu geben, wie es die Euterpe als ihr viertes Concert am 27. Nov. in's Werk setzte, schien uns bedenklich: Kammermusik gehört in die »Kammer«, höchstens in einen kleinen Saal. Indess man gewöhnt sich an so Vieles, warum nicht auch an den spindeldürren Klang eines Quartetts oder Clavierstücks in grössten Räumen? — Ein Quartett in G von Haydn gab Herrn L. Auer Gelegenheit, sich auch als Quartettspieler auszuzeichnen, was denn namentlich im Adagio vollauf anzuerkennen war. Im weitern Verlauf des Abends spielte er (ausser in dem Schumann'schen Clavierquartett) noch Spohr's »Barcarole« und Bourée und Double von S. Bach; diese Stücke trugen ihm solchen stürmischen Beifall ein, dass er noch ein Bach'sches Stück zugab. — Die Pianistin des Abends war Frl. Mehlig. Je mehr man in gewissen Kreisen geneigt scheint, das Spiel dieser jungen Dame unübertrefflich zu finden, desto mehr nöthigt man uns, gegen unsern Willen und Geschmack die Gebote der Galanterie bei Seite zu setzen und zu versichern, dass Frl. Mehlig zur Künstlerin eine Kleinigkeit fehlt: Musikalisches Verständniss, Auffassung, künstlerischer Esprit. Ob hier der Mangel in der Natur liegt, oder in der falschen Bildung — wir wünschen im Interesse des sonst so geschickten Mädchens, dass das letztere der Fall, und dass ihr der bestehende Mangel durch die Vergötterung unverständiger Freunde nicht noch mehr verhüllt werde. Ihr Vortrag des Schumann'schen Clavierquartetts, in welchem ausser Herrn Auer noch (wie auch im Haydn'schen Quartett) die Herren Bolland I und II und Herr Grabau mitwirkten, entbehrte, ebenso wie der von Mendelssohn's Präludium und Fuge in F-moll, jener innern Belebtheit, die aus dem Verständniss des den Tonstücken innewohnenden Geistes hervorgeht, nicht selten sogar der ganz elementaren Betonung. Wir behaupten, dass die Zukunft dieses Mädchens bedroht ist, wenn es sein Ohr nur den Schmeichlern leiht. — Ausser obigen Stücken spielte Frl. Mehlig noch einen von Liszt erschwerten und überzuckerten Walzer von Fr. Schubert.

— Das Programm des sechsten Abonnement-Concerts im Gewandhause war in Folge einer plötzlichen nothgedrungenen Abänderung überwiegend aus Orchesterwerken zusammengesetzt: nur zwei Gesangstücke unterbrachen die Reihe von Symphonien und Ouvertüren; wir wünschten, dass recht oft solche nothgedrungene Veränderungen gemacht werden möchten! — Jene Orchesterstücke waren: die köstlich idyllische B dur-Symphonie von Gade, die farbenprächtige Ouvertüre zu Athalia von Mendelssohn, und, den zweiten Theil bildend, A. Rubinstein's Ocean-Symphonie, letztere mit zwei neuen Stücken an Stelle des früheren 2. und 3. Satzes. Dieses Werk wurde früher immer als eins der gelungensten von Rubinstein bezeichnet, war aber dennoch seit mehr als 4 Jahren von unserm Gewandhaus-Repertoire verschwunden; ob daran die beiden Sätze schuld, die der Componist jetzt selbst durch neue verdrängt, weiss Referent nicht anzugeben. Da in dieser Zeitung über die Ocean-Symphonie überhaupt noch nichts gesagt ist, so wird es gestattet sein, hier wenigstens ein kurzes Urtheil auszusprechen. Der erste Satz enthält manche hübsche Tonmalerei, weniger eigentlich melodische Erfindung; das einzige wirklich melodische Motiv darin:



können wir nicht bedeutend finden, vielmehr scheint es uns von übertriebenem und zugleich blasirtem Ausdruck. Einzelne Stellen in diesem Satze sind leer und wüst, andere, doch wenige, enthalten das Aeusserste, was an Dissonanzen gewagt werden kann, und zwar treten dieselben in den grellsten Tonfarben (im Blech) auf. Der neue zweite Satz (Adagio D-dur $^3/_4$ — die Symphonie geht aus C) ist von anmuthig melodischer Haltung und würde eine bessere Wirkung machen, wenn der Schluss nicht unerwartet und in einer Weise erfolgte, welche die Tonika *D* als solche nicht erkennen lässt. Das neue Scherzo (F-dur, wenn wir nicht irren $^6/_8$) hat ein recht lebendiges Thema, das nur in seiner weiteren Verarbeitung leider ganz in Beethoven's A dur-Sonate (Op. 2, Rondo, Mittelsatz in A-moll, zweiter Theil) hineingeräth und dadurch an Originalität einbüsst. Der letzte Satz gefällt uns am wenigsten, der Lärm ist betäubend, die Gedanken besagen nicht viel. Was der Choral darin will, ist uns unklar, besonders da die Behandlung desselben vielfach an Meyerbeer (Hugenotten, »Ein' feste Burg«) erinnert, und eine religiöse Stimmung doch nicht erreicht wird. Das Ganze nochmals überdenkend, gefallen uns eigentlich die zwei neuen Sätze noch am besten, und wir wünschten, dass Rubinstein nun zu diesen noch einen neuen letzten componirte; vom »Ozean« würde dann wohl nicht viel mehr übrig sein, aber wir hätten doch eine bessere Symphonie. — Ein Theil des Publicums beklatschte übrigens jeden Theil des

Werks mit sichtlicher Aufrichtigkeit. — Die Sängerin des Abends Frau Wernicke-Bridgeman »aus Paris« machte wenig Glück; am wenigsten mit der Titus-Arie (mit Clarinel-Solo) von Mozart; etwas mehr Beifall fand sie mit Rossini's abgedroschener, unleidlich mit Coloratur überfüllter und coquetter Cavatine aus »Semiramide«, die in Concerten des Gewandhauses wahrlich nicht mehr als »anständig« gelten kann. Die Sängerin hat keine ganz üble Stimme und besitzt Leichtigkeit in der Coloratur; dagegen ist die Intonation durchaus unsicher, manche Töne gerathen fast durchgängig unrein; dazu kommt noch eine unschöne Aussprache. . . . . . .

— Die zweite Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhause (1. Decbr.) brachte zuerst eine sehr interessante »alte Novität«: ein Streichquartett in Es von Carl von Dittersdorf (1739—1799). Im Stil von Haydn und Mozart geschrieben, ist dieses Quartett doch nicht ohne selbständige originelle Züge; mit vieler Laune vorgetragen (von den Herren David, Röntgen, Hermann und Hegar), erwarb es sich allgemeine Theilnahme und regte den Wunsch an, noch mehrere von den zahlreichen Quartetten dieses fast vergessenen Componisten vorgeführt zu sehen. Weniger Interesse gewann uns ein noch älteres Werk ab: »*Folies d'Espagne*, Variationen für Violine und bezifferten Bass von Archangelo Corelli (1653—1713), von Herrn David mit Pianofortebegleitung bearbeitet und vorgetragen. Historisch werthvoll ist das Stück gewiss, doch konnten wir eine gewisse Trockenheit und Monotonie nicht ganz verwinden. (Ob übrigens ein Musikstück im Geiste der Zeit seiner Entstehung vorgetragen werden müsse, und ob, wenn ja, der springende Bogen bei Corelli passend anzuwenden sei, wollen wir den Kennern der speciellen Geschichte des Violinspiels zu beantworten überlassen.) — Hierauf spielte Herr Heinrich Barth aus Potsdam C. M. v. Weber's Clavier-Sonate in As mit vieler Bravour, doch etwas doctrinär und in sehr ungleichem Tempo, was besonders im ersten Satz auffallend war. — Den Schluss des interessanten Abends bildete Schubert's D moll-Quartett.

Nachrichten.

In Braunschweig fand am 25. Nov. das dritte Vereinsconcert statt und wurde ebenfalls durch die Hannover'sche Capelle unter Capellmeister Fischer's Leitung ausgeführt. Das Programm enthielt die Ouvertüre zu Euryanthe von Weber und zu Coriolan von Beethoven, dann ausser einigen Claviervorträgen des Fräul. Marstrand noch Lachner's 3. Suite in F-moll. Der sehr unterrichtete Referent des Braunschweiger Tageblatts spricht sich in längerem Exposé über das neuerliche Hervorziehen der alten Suitenform aus, die er ganz richtig als gegen die Symphonie zurückstehend bezeichnet, und widmet dann dem Lachner'schen Werke eine eingehende Betrachtung.

Joh. Brahms hat sich nach seiner Schweizer Concertreise nach Wien begeben und gedenkt den Winter daselbst zuzubringen.

A. Langert's neue Oper »Die Fabier« ist am 25. November in Coburg in Scene gegangen und »mit Anerkennung aufgenommen worden«. Es scheint, dass die Anerkennung Langert's sich immer entschiedener auf die Grenzen des Herzogthums Coburg-Gotha, seines Vaterlands, beschränken wird.

Zur Gedächtnissfeier der Verstorbenen hat die Breslauer Singacademie unter Leitung ihres Dirigenten Hrn. J. Schäffer am 24. November ein Concert gegeben, in welchem die Motette von H. Schütz »Selig sind die Todten«, S. Bach's Cantate »Gottes Zeit« und Mozart's Requiem aufgeführt wurden.

Wieder eine Programm-Symphonie! Im zweiten Münchner Odeons-Concert am 26. Novbr. wurde eine Symphonie von J. Rheinberger, »Wallenstein« betitelt, mit grossem Beifall aufgeführt. Der erste Satz soll Wallenstein selbst in seinen grossen Plänen, Schwankungen u. s. w. vorstellen; der zweite Satz, das Adagio, Thekla; das Scherzo das Lagerleben und die Kapucinerpredigt; der Schlusssatz endet mit dem Begräbniss des Helden. So wenigstens theilt die A. A. Ztg. den »Inhalt« der Symphonie mit.

O. Gumprecht in Berlin beklagt sich in der Nat.-Ztg. vom 23. Nov. bitter über das dortige Opernrepertoire, über die Vernachlässigung der classischen Oper, über das ungebührliche Hervordrängen der Wagner'schen »Dramen« seit Niemann's Engagement. Er spricht bei dieser Gelegenheit mit kräftigen Worten seine Antipathie gegen den »Lohengrin« aus.

Herr J. Wasielewsky in Dresden hat daselbst einen »Verein für classische Kammermusik« gegründet. Die ersten Soiréen fanden unter lebhafter Theilnahme des Publicums statt.

Das Niederrheinische Musikfest des nächsten Jahres wird in Aachen gefeiert, und Herr Hofcapellmeister Dr. Jul. Rietz soll die Direction übernommen haben.

Der berühmte Violoncell-Virtuose Servais ist am 26. Novbr. auf seiner Besitzung, zugleich sein Geburtsort, Hal bei Brüssel gestorben. Er hatte für sein Instrument viel componirt, darunter auch drei Concerte, doch haben alle diese Compositionen mehr den Zweck gehabt, seine Fertigkeit und Vortragsmanieren zur Geltung zu bringen, als wirkliche Gedanken auszusprechen. Bei seinem ersten Auftreten in Wien sagten die allzeit bonmot-fertigen Wiener: Servais thue den deutschen Cellisten sehr wah. Er ist 54 Jahre alt geworden.

Otto Kranshaar, der bekannte Musiker und Musiklehrer in Cassel, Verfasser eines Buches: »Der accordliche Gegensatz«, ist am 23. Novbr. gestorben.

Am 26. Novbr. starb in Dresden der Generaldirector der kgl. Musik-Capelle und des kgl. Hoftheaters, Herr O. v. Könneritz.

Bei Breitkopf und Härtel erscheint soeben eine kleine Broschure: Briefe von Beethoven an Marie Gräfin Erdödy, geb. Gräfin Niszky, und Mag. Brauchle. Herausgegeben von Dr. Alfred Schöne. Die Veröffentlichung dieser, die Stellung Beethoven's zum Erdödy'schen Hause in besonders hübscher Weise klärenden, bisher ungedruckten Briefe verdankt man der silbernen Hochzeit des Ehepaars Moritz und Susanne Hauptmann, für welche Gelegenheit der Herausgeber sie zusammengestellt hat und drucken liess.

Musikalische Archäologen und Freunde der Specialgeschichte machen wir auf mehrere schätzbare historische Arbeiten des verdienten M. Fürstenau in Dresden aufmerksam. Die eine: »Christoph Bernhard, kurfürstl. sächs. Capellmeister und Präceptor der Prinzen Johann Georg (IV.) und Friedrich August (I.) von Sachsen«, bildet das 6. Stück des 16. Hefts der »Mittheilungen des königlich Sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Geschichts- und Kunst-Denkmale« (Dresden 1866). Die andere: »Die Instrumentisten und Maler Brüder de Tola und der Capellmeister Antonius Scandellus. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Sachsens im 16. Jahrhundert«, steht im »Archiv für die sächs. Geschichte« von Dr. K. von Weber, Band IV, Heft 2 (Leipzig 1866). — Ein Vortrag, gehalten 1861 im K. S. Alterthumsverein: »Zur Geschichte der Orgelbaukunst in Sachsen« ist schon früher gedruckt worden.

Am 18. Novbr. wurde in Stuttgart der Kammersänger Rauscher unter besonderer Theilnahme der dortigen Kunstkreise begraben. Prof. Faisst hielt am Grabe eine Rede (vgl. »Schwäbische Chronik« 20. Nov.), aus der wir entnehmen, dass der Verein für classische Kirchenmusik daselbst 13 Jahre lang an Rauscher »die treueste, anspruchloseste und wirksamste Unterstützung« gefunden, und dass zweitens seit nahezu 8 Jahren das Conservatorium für Musik ihm eine Stätte geboten hatte, an welcher er »seine ausgezeichnete Begabung, seine gediegene Bildung und reiche Erfahrung zum Besten der Kunst verwendete«.

Leipzig. Am Stadttheater gastirte am 24. Nov. Fräulein Desirée Artôt als Rosine im Barbier, und zwar unter grossem Zulauf (bei doppelten Preisen) und unmässigem Beifall. Die Einlagen zeichneten sich durch allerhöchste Geschmacklosigkeit aus.

— Der Riedel'sche Verein wird in diesem Winter Bach's H moll-Messe zur Aufführung bringen.

— Herr Fr. Chrysander weilte kürzlich einige Tage hier. Wir können unsern Lesern die angenehme Mittheilung machen, dass demnächst ein zweiter Band seiner »Jahrbücher« erscheinen wird. Auch vom dritten Bande der Händel-Biographie soll zu Neujahr ein Theil ausgegeben werden.

— Wie das Leipziger Tageblatt meldet, hat sich Herr Dr. Oscar Paul an der hiesigen Universität habilitirt und in diesen Tagen seine Vorlesungen (über Geschichte der Musik, Harmonik und Metrik, Aesthetik u. s. w.) eröffnet. Seine Habilitationsschrift: »Die absolute Harmonik der Griechen« ist bei A. Dörffel in Leipzig erschienen.

ANZEIGER.

[198] Empfehlenswerthe Weihnachtsgeschenke.

Ferd. Hiller,

Operette ohne Text

für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 106. Preis 4 Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture. Nr. 2. Romanze des Mädchens. Nr. 3. Polterarie. Nr. 4. Jägerchor und Ensemble. Nr. 5. Romanze des Jungling. Nr. 6. Duettino. Nr. 7. Trinklied mit Chor. Nr. 8. Marsch. Nr. 9. Terzett. Nr. 10. Frauenchor. Nr. 11. Tanz. Nr. 12. Schlussgesang.

Obiges Werkchen, das seit seinem Erscheinen sich so reichen Beifall des musikalischen Publicums erworben, wird hierdurch den Liebhabern vierhändiger Claviermusik auf's neue warm empfohlen. Jede Buch- und Musikalienhandlung ist in den Stand gesetzt, dasselbe zur Ansicht vorzulegen.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze

für das Pianoforte

componirt und

der musikalischen Jugend gewidmet

von

FERDINAND HILLER.

Op. 117. Pr. 3⅓ Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Irländisches Lied. Nr. 3. Barcarole. Nr. 4. Altfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiegesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Böhmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jägerlied. Nr. 25. Ghasel. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27. Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Courante. Nr. 33. Kuhreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka. Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Tarantella. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

Das »Musik- und Literaturblatt« Nr. 2 in Wien sagt über obiges Werk u. A.:

»Gleich *Schumann*, *Mendelssohn* und früheren bedeutenden Componisten hat auch *Hiller* hier einen Beitrag zur leichten Claviermusik geliefert und gezeigt, dass man auch im Kleinen gross sein kann. Das Album enthält 40 verschiedene Nummern, ächte Perlen deutscher Musik, welche vorzüglich geeignet erscheinen, Geschmack und harmonischen Sinn bedeutend zu fördern. Es sind kleine Charakterstücke, in Bezug auf systematische Aneinanderfolge und Form dem *Schumann*'schen Jugend-Album anverwandt; unterscheiden sich jedoch hinsichtlich der Vermeidung technischer Schwierigkeiten wesentlich von dem *Schumann*'schen. *Hiller* legt mehr Gewicht auf klare Entfaltung der Technik, und aus diesem Grunde allein finden wir die Stücke so aussergewöhnlich, ganz abgesehen von der musikalischen Tiefe und verschieden wechselnder Stimmung.«

Fast sämmtliche Blätter haben sich über die Gediegenheit dieses Werkes einstimmig wie oben ausgesprochen und hoffe ich, dass es sich auch die Gunst des Publicums im gleichen Maasse erwerben wird. — Die hübsche und geschmackvolle Ausstattung empfiehlt es besonders zu Fest-Geschenken, wie es auch beim Unterricht bestens zu verwenden ist.

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

---

[199] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

ETUDE POUR LE PIANO

contenant 50 Exercices de différents genres

par

D. STEIBELT.

Neue Ausgabe. Zwei Hefte, jedes zu 2 Thalern.

Diese Etuden aus älterer Zeit haben neuerdings wieder lebhaftes Interesse erregt, so dass eine neue Auflage nöthig geworden ist, welche hierdurch zum Studium bestens empfohlen wird.

---

[200] Im Verlage von **N. Simrock** in **Bonn** erschienen soeben:

Schumann, Rob., Op. 97. **3e Sinfonie** in Es, für 2 Pianoforte zu 8 Händen arr. von Ph. Lampe. 4 Thlr. 24 Sgr.

—— — für Pfte. zu 4 Hdn. arr. von C. Reinecke. 2 Thlr. 20 Sgr.

Brahms, Joh., Op. 40 **Trio** für Pianoforte, Violine und Waldhorn (oder Violoncello). 2 Thlr. 20 Sgr.

Früher erschienen:

—— Op. 16. **Serenade** für kl. Orchester. Partitur 3 Thlr. 22 Sgr., Orchesterstim 4 Thlr. 24 Sgr., 4hand. Clav.-Ausz. 2 Thlr. 12 Sgr.

—— Op. 18. **1e Sextett** (in B) für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli. Partitur 2 Thlr. 12 Sgr., Stimmen 2 Thlr. 12 Sgr., 4hand Clavier-Auszug 2 Thlr. 12 Sgr.

—— Op. 36. **2e Sextett** (in G) für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli. Partitur 2 Thlr. 12 Sgr., Stimmen 3 Thlr. 6 Sgr., 4händiger Clavier-Auszug 2 Thlr. 12 Sgr.

—— Op. 38. **Sonate** (in G) für Pianoforte u. Vncll. 1 Thlr. 18 Sgr.

—— Op. 25. **1e Quartett** (in G-moll) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. 4 Thlr. 8 Sgr.

—— Op. 26. **2e Quartett** (in A-dur) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. 4 Thlr. 8 Sgr.

---

[201] Bei **C. Weinholtz** in **Braunschweig** ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Krug, D., Des Volkes Stimme. Ein Cyklus von Liederphantasien über beliebte Volksweisen im eleganten Style für das Pianoforte, zum Unterricht wie auch zum Vorspielen im Salon.

I. Serie Op. 163. Preis à Nr. 15 Sgr.

Nr. 1. Z'nächst bin i halt gange.
- 2. Das is mei Oesterreich. (Suppe.)
- 3. Lang schon ist's her. Irisches Volkslied.
- 4. Wiegenlied. Schlaf in guter Ruh. (W. Taubert.)
- 5. Abschied. Ade, du lieber Tannenwald. (Esser.)
- 6. Hirtenlied. Des Morgens in der Frühe.
- 7. Russisches Zigeunerlied. Ach wie so glücklich.
- 8. Erinnerung. Wir sassen still am Fenster. (Graben-Hoffmann.)
- 9. Die Capelle. Was schimmert dort auf dem Berge. (C. Kreutzer.)
- 10. Ungeduld. Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein. (Fr. Schubert.)
- 11. Wo i geh und steh thut mir's Herz so weh.
- 12. Heimweh. Nach der Heimath möcht' ich wieder. (G. Reissiger.)

II. Serie Op. 217. Preis à Nr. 15 Sgr.

Nr. 1. Schweizer Heimweh. Ziehn die liebengold'nen Sterne. (Proch.)
- 2. Wie schön bist du. (H. Weidt.)
- 3. So viel Stern' am Himmel stehn.
- 4. Das Mädchen aus der Fremde. In einem Thal bei armen Hirten.

---

[202] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Neue wohlfeile Gesammt-Ausgaben in elegant brochirten Bänden.

MOZART'S Sonaten für Pianoforte.

Complet No. 1—17. Mit Mozart's Portrait. Ein Band. Pr. 3 Thlr.

HAYDN'S Sonaten für Pianoforte.

Complet No. 1—31. Mit Haydn's Portrait. Zwei Bände. Pr. 5 Thlr.

Früher erschienen schon:

BEETHOVEN'S Sonaten für Pianoforte.

Complet No. 1—38. Drei Bände. Brochirt 15 Thaler. Elegant gebunden 16 Thlr. 15 Ngr.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 12. December 1866. **Nr. 50.** I. Jahrgang.

Recensionen.

Astorga.

Oper von E. Pasqué und J. J. Abert.
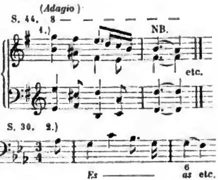
(Verlag von Breitkopf und Härtel. Preis des Clavierauszugs 8 Thlr.)

In Leipzig zum ersten Mal aufgeführt am 29. Oct. 1866.

(Schluss.)

Im Vorigen haben wir hauptsächlich die melodischen und rhythmischen Motive des Werks erörtert, welche in Bezug auf Charakteristik so wesentlich sind und den Eindruck (bei den Einen im günstigen, bei den Andern im schlimmen Sinne) vorwiegend bestimmen. Wessen aesthetisches Gefühl nicht genügend geschärft ist, um das Passende oder Unpassende derselben am gegebenen Ort zu erkennen, wird noch weniger im Stande sein, sich auf dem weit geistigeren Gebiet der Harmonik, der Stimmführung u. s. w., über Schön oder Nicht-schön klare Auskunft zu geben. Wir wenden uns mit den hierauf bezüglichen Distinctionen nur an solche Leser, deren gebildetes harmonisches Gefühl empfindlich ist gegen jeden falschen Accord, jede in sich unmögliche Folge, jede ungeschickte oder schlenderhafte Stimmführung, Dinge, über die der Unmusikalische hinweghört, die ihn gar nicht berühren. Bei der wissenschaftlichen Beurtheilung eines Kunstwerks und eines Künstlers, der mit dem Anspruch hervortritt, auf dem Gebiet einer so hohen Kunstgattung, wie die grosse romantische Oper doch immer sein sollte, etwas Achtungswerthes zu leisten, dürfte indess die Frage wohl erlaubt, ja gefordert sein, ob dem Componisten ein feines Gefühl für das harmonisch Correcte und Folgerechte, für reinen Satz u. dgl. zuzusprechen sei.

Wir müssen zuvörderst erwähnen, dass Rich. Wagner offenbar starken Einfluss auf Abert geübt hat; gewisse Manieren und Lieblingsgänge des Ersteren scheinen einen starken Eindruck auf ihn gemacht zu haben; sie blieben hängen, durchdrangen seine musikalische Fühlungsweise, und werden uns nun wieder als etwas Neues aufgetischt. Dahin gehören häufige Gänge mit dem Sextvorhalt und überhaupt jenes gehäufte Vorhaltwesen, das Wagner, und hin und wieder auch Meyerbeer, kennzeichnet, das aber freilich nicht einmal ihnen eigen ist, sondern aus der italienischen Oper herübergenommen wurde, und viele Hörer, die weit mehr, als sie es selbst zugeben, mit der Milch der — italienischen Denkungsart aufgezogen sind, ganz erstaunlich afficirt, z. B.:



Eine weitere Manier, die Abert von Wagner herübergeholt hat, ist die Anwendung ganz hoch wie in die Wolken gelegter Harmonien, unter welchen der Sänger sehr irdische Töne singt, die, da sie des Grundbasses ermangeln und selbst doch auch keinen solchen vorstellen, wie bodenlos in der Luft schwanken und daher auf ein feines Tongefühl zumeist peinlich wirken. Wir wollen gern zugestehen, dass z. B. bei Lohengrin diese Manier ihre, wenn nicht musikalische, so doch poetische Berechtigung hat, da derselbe aus den reinen Höhen des Gral (die in der Musik nur leider manchmal recht unrein klingen) herabsteigt, und diese Herkunft ihn gerade charakterisiren soll. Astorga aber hat mit dem Gral nichts zu schaffen, und die Anwendung jener Manier (z. B. S. 16, 83 und 84) erscheint daher als ziemlich plumpe Nachahmung eines äussern Effects.

Eine dritte Wagner'sche Manier ist das freie, oft geradezu barbarische Umspringen mit dem Quartsextaccord. Bei jeder irgend bedeutungsvoll sein sollenden Stelle muss irgend eine Tonart, wo möglich die fremdeste, in der Quartsextlage ihrer Tonika auftreten; dazu kommt dann

eine frappante Klangfarbe und — die höchste Ueberraschung, das höchste Entzücken der Hörer, sind sicher erreicht! Feinere Musiker widert aber dieser seit Wagner in allen erdenklichen Varianten ausgebeutete, im Grunde spottwohlfeile Kunstgriff bereits derart an, dass jeder Componist, der sich diese zu Freunden machen will, demselben eher um Alles aus dem Wege gehen sollte. Man vergleiche in Bezug auf diesen Passus beispielsweise die Stelle S. 92, Syst. 4, den Eintritt von Es-dur $\frac{6}{4}$, nach der Dominantseptime von C (wobei auch die Fortsetzung Takt 2—4 so unnatürlich wie möglich) — oder den Schluss der Oper, wo, ganz in Meyerbeer'scher Weise, nach langem Herumirren in allen möglichen Tonarten, nach *b d f as* plötzlich D-dur $\frac{6}{4}$ *ff* eintritt, und 8 Takte darauf die Oper schliesst — eine Wendung, die Astorga's plötzlich wiedergekehrtes Bewusstsein und die Freude über seine Rettung ausdrücken soll, die aber musikalisch nur verblüfft, und bei der Kürze des Nachfolgenden keinesfalls ein freudiges Ausklingen nach so langer Aufregung zu bewerkstelligen vermag. — Auch sonst wird bei Abert, ebenso wie bei seinen Vorbildern, von der eigentlichen Natur des Quartsextaccords so wenig als möglich Notiz genommen, er gilt diesen Componisten als ein Accord, den man ebenso willkührlich bringen und verlassen kann wie jeden Dreiklang. — Von übelklingenden unlogischen Accordfolgen, von Quinten und Octaven etc. zu reden widert uns an. Man sollte von jedem Componisten, der ein grosses Werk schreibt, voraussetzen dürfen, dass er über solche Schulregeln im guten Sinne hinaus sei, dass er eben unwillkührlich orthographisch und logisch schreibe, ohne mehr an derlei Sachen besonders zu denken. Reinheit des Satzes ist freilich ein Ding geworden, das man um so lustiger über Bord wirft, je mehr man durch das Abweichen von demselben bei gewissen Leuten als genial angesehen wird. Um viele Notenbeispiele zu vermeiden, können wir hier nur auf die betreffenden, von unsrem Ohr beanstandeten Stellen hinweisen, es dem Leser überlassend, ob er die Sache im Clavierauszug nachsehen will. Wir haben hier besonders folgende Stellen im Auge: 1) S. 43, Syst. 3, wo nach der abbrechenden Dominantseptime von F-dur die Singstimme allein fortsetzt, auf *des* steigt, dieses in *cis* verwandelt und dann nach *d* geht, wozu G-moll $\frac{6}{4}$ eintritt. 2) Seite 64, Syst. 3, die chromatische Nachahmung im Bass. 3) S. 67, Syst. 1, Takt 4 des *Largo*, wo die Begleitung, um ein Motiv consequent durchzuführen (oder um »Blut« zu charakterisiren?), gegen die Singstimme grässlich disharmonirt. 4) S. 84, Syst. 2, wo nach der Terzquartharmonie *e g a cis* der Sextaccord *g h e* hineinplumpt, wahrscheinlich weil im Text von »krankhaften Gedanken« die Rede ist. 5) S. 167, Syst. 1, die sechs Takte B-moll nach den Accorden Ces-dur und $\frac{6}{4}$ *b es g des*, da dem Componisten nicht genügte, von Ces nach As durch die Dominante zu gelangen, sondern noch ein recht künstlicher Umweg genommen werden sollte, der aber doppelt peinlich, weil mit B-moll ein festes Tempo eintritt. 6) S. 187, Syst. 2 und 3, die Harmoniefolgen des Chors, wo der Quartsextaccord in den schreiendsten Accordfolgen eine Rolle spielt, würdig als kostbares Kleinod im Raritätenkasten der »Zukünftler« aufbewahrt zu werden. Ferner 7) S. 34, Syst. 1, die Bassführung (die aber möglicherweise ein Druckfehler ist — sollte vielleicht statt zweimal *as* der Bass *b* haben?). 8) S. 39—40 der Uebergang aus Des-dur durch ein blosses *d* nach der Tonart G-dur, womit ein neues Stück und eine neue Klangfarbe beginnt. 9) S. 46, Syst. 3 Takt 7, die überstiegene Anwendung von E-dur, wo E-moll genügte, da der Satz sich nach G-dur zurückwendet. 10) S. 146, Syst. 1, die Führung der zweiten Singstimme (Eleonore) in Octaven mit dem Bass. 11) S. 182—183 die chromatische Führung von Singstimme und Bass — und vieles Andere, dessen Aufzählung ermüdend sein würde.

Wir können versichern, nicht auf die Jagd nach solchen seltsamen Vögeln in einer Oper ausgegangen zu sein, wo man an ganz andere Dinge zu denken gezwungen ist, als an ein paar minder wichtige Harmonien und Fortschreitungen. Da wir aber im Theater uns eine Anzahl musikalischer Ohrfeigen applicirt fanden, so konnten wir nicht umhin, beim Studium des Clavierauszugs die Stellen zu notiren, wo uns so Unangenehmes passirt war. Wir betonen ausdrücklich, dass solche Stellen nicht das Gewöhnliche in der Oper sind; meinen aber, ein guter Musiker müsse Anstand nehmen, dergleichen auch nur einmal hinzuschreiben.

Der Componist hat, im Gegensatz zu den neuesten Vorschriften der jungdeutschen Schule, seiner Oper eine lange förmliche Ouvertüre, mit Einleitung (Adagio und Andante) und Allegro, vorausgeschickt, was wir natürlich an sich nicht tadeln können, da es immer passend scheinen wird, die Aufmerksamkeit des Hörers auf die kommenden Bühnen-Ereignisse zu spannen, und ihn musikalisch in die rechte Stimmung zu versetzen. Das Adagio beginnt (E-moll) ganz gelehrt mit den Tönen des *Stabat mater* von Astorga; doch wird das Motiv sehr bald gänzlich aufgegeben. Das Andante bringt mit Violoncell-Solo einen E-dur-Satz, dessen Melodie am Schluss des Allegro mit allem möglichen Pomp moderner Instrumentirung wiederkehrt (wobei namentlich Blech melodieführend!), während das eigentliche Thema des Allegro das Motiv in schnellerer Form ausspricht. Ein Seitensatz bringt noch eine andere etwas süssliche Melodie zum Vorschein. Man sieht aus dem Schlusssatze, dass auch hierin zum Theil Wagner'sche Muster dem Componisten vorgeschwebt haben, und zugleich, dass jene »breite italienische Cantilene«, deren Einführung in das Orchester einst Liszt zu so grossem Verdienst angerechnet wurde, hier ihre Stätte gefunden hat. Dass dies zu einem 109 Takte (oder wenn man will 36 $^{12}/_{4}$-Takte) dauernden, grossen und ganz materiellen Spektakel führt, was kümmert das einen heutigen Operncomponisten? Es knallt tüchtig, und damit ist ja schon eine Wirkung erreicht!

Noch eine kleine Bemerkung zum Text. Das Verhalten der Cavaliere Lauristan's haben wir schon oben näher bezeichnet. Was uns aber im Ganzen aufgefallen, das ist die Haltung des Chors überhaupt. Wir wollen nicht so weit gehen und vom Chor einer Oper schlechtweg diejenige Stellung fordern, die er in der griechischen Tragödie einnimmt (»das Ethos zum Pathos« wie Hauptmann sich so richtig ausdrückt!). Der Chor der Oper stellt wirkliche Menschen dar, die ebenso gut in Leidenschaft gerathen können, wie die Träger der Hauptrollen. Aber es muss eben wirkliche Leidenschaft, wirkliches menschliches Gefühl sein, was sie beherrscht. In dieser Beziehung missfällt uns am Text u. a. einigemal die Haltung des Chors, wenn er sich nur als eine Gesellschaft feiger und unwürdiger Höflinge darstellt. Sollte man nicht meinen, dass ein Haufe Menschen bei der Erzählung Astorga's, wie Balbazes seinen Vater unter den Augen der Gattin und des Sohnes hinrichten lässt, entschiedene Entrüstung über den Urheber solcher Unthat merken lassen dürfte? Der ganze Chor aber (mit Ausnahme der »Schüler Astorga's«) nimmt schliesslich Partei gegen Astorga, den er für seine kühne Enthüllung der Niedertracht des Balbazes und für das Eingeständniss seiner Liebe zu Eleonore, zum Tode verurtheilt wissen will; dies konnte wohl füglich den Hauptpersonen, Farnese, Balbazes u. A., überlassen bleiben, und der Chor als theilnehmender Beobachter behandelt werden. — Im Uebrigen scheint uns das Libretto, wenn es auch nicht von Unwahrscheinlichkeiten frei ist, wenn auch gewisse Personen und Vorfälle wie ein *Deus ex machina* eintreten, wenn auch die Einführung eines Componisten und Sängers als dramatische Person an sich sehr bedenklich ist, für Composition einer modernen grossen Oper günstig angelegt, es lag am Componisten, es überall musikalisch wirksam auszugestalten.

Der Clavier-Auszug ist nicht ungeschickt gemacht — die Aufgabe war auch keine allzu schwierige. Hin und wieder schien uns der Bearbeiter (Carl Herrmann) sich etwas zu sclavisch an die Noten der Partitur zu halten. Es ist bekannt, dass der Componist zur Erleichterung der einzelnen Orchesterspieler zuweilen von der einheitlichen musikalischen Orthographie absieht, den einen in Kreuztönen, den andern in B-Tönen spielen lässt. Temperatur und Praxis gestatten, dass *ces* = *h*, *as* = *gis* zu verstehen sei. In einem Clavier-Auszug muss aber die Einheit der Tonart hergestellt werden, weil ein Spieler das Ganze spielt und es für ihn eine Erschwerung ist, sich in Kreuz- und B-Tönen zugleich zu bewegen. Hierauf hat der Bearbeiter nicht überall Rücksicht genommen. Als eine solche Stelle wollen wir hier nur die eine S. 77, Syst. 1 namhaft machen, wo die rechte Hand Takt 3 u. 4 in Cis-dur, die linke in Des spielt.

Zum Schluss sei nochmals bemerkt, dass wir mit obiger Recension der Verbreitung der Oper Abert's nicht entgegentreten wollen — es wäre ja ohnehin lächerlich zu glauben, dass eine musikalische Fachzeitung auf das heutige Opernwesen Einfluss zu gewinnen vermöchte. Wir haben blos unsere Pflicht erfüllt, ein mit grossen Mitteln und hohen Ansprüchen vor die Oeffentlichkeit tretendes Werk an dem Ideal zu messen; konnte das Urtheil hierauf nicht günstig ausfallen, so theilt der »Astorga« dieses Schicksal wenigstens mit vielen Genossen der Nach-Weber'schen Zeit: Die Oper ist in Barbarei und Flachheit versunken. Sie hieraus wieder emporzureissen, wird es freilich anderer Kräfte bedürfen, als der gegenwärtig auf diesem Gebiet notorisch arbeitenden. *)

Werke für Orgel.

J. G. Herzog, Sechs Fugen für Orgel oder Pianoforte mit Pedal. Op. 37. 2 Hefte à 15 Sgr. Erfurt, Körner.

—— Album für Organisten. Op. 38. 6 Hefte à 15 Sgr. Ebendaselbst.

—— 14 Choral-Vorspiele für die Orgel. Op. 39. 15 Sgr. Ebendaselbst.

—— 16 Vorspiele in den Kirchentonarten für die Orgel. Op. 40. 15 Sgr. Ebendaselbst.

E. K. Diese vier genannten Orgelbücher geben ein erfreuliches Zeugniss von des Verfassers Begabung zu künstlerischem Werk. Sie haben theilweis didaktische Tendenz, was eher zur Vergleichung mit verwandten Sätzen anderer Zeitgenossen auffordert, während die freikünstlerischen mit eigenem Maasse zu messen sind. Vorzüglich hervorzuheben als solche, die beides vereinen und als künstlerisch lehrhafte willkommen sind, erscheinen uns Op. 39 und 40.

Unter den 16 Vorspielen Op. 40 sind Nr. 1, 2, 5,

---

*) Da obige Recension zugleich als ein Bericht anzusehen ist, so dürften hier noch einige Worte über die Leipziger Aufführung Platz finden. Unsere jetzige städtische Bühne verdient das Lob, dass sie eine gewisse Rührigkeit in Betreff von Novitäten entfaltet (wir lernen dadurch Opern kennen, die in Residenzen nie oder sehr spät zur Darstellung gelangen); dann, dass ein gutes Ensemble hergestellt ist. Das Orchester ist selbstverständlich sehr gut; was die Bühnen-Darsteller betrifft, so stehen uns begreiflich nicht die ersten Stimmen zu Gebote, dafür kann man Allen eine reine Intonation, fleissiges Studium, eine gewisse Lebendigkeit des Spiels (letztere sogar auch dem Chor) nachrühmen, und die Stimmen der Solisten, wenn sie auch nicht immer schön sind, genügen doch in Bezug auf Fülle in dem kleinen Hause. Dass uns von den Darstellern des »Astorga« Frau Dumont am wenigstens zusagt, haben wir schon oben gelegentlich bemerkt. Die Rolle der Eleonore ist in den Händen des Frl. Blaczek recht gut aufgehoben: die, wie es scheint, noch junge Sängerin, nimmt sich auf der Bühne weit besser aus als im Concert. Astorga selbst wird von Hrn. Gross dargestellt. Wir können dem Fleisse dieses Sängers alles Gute nachsagen; leider eignet sich weder seine physische Persönlichkeit, noch seine Stimme für diese Aufgabe. Letztere hat keinen rechten Tenorklang, auch ist der Tonansatz sehr mangelhaft, und der Sänger gebietet nicht über ein schönes und volles Falsett; dadurch macht sein Gesang immer den Eindruck grosser Anstrengung. Sehr gut ist Herr Thelen als Balbazes; überhaupt würde dieser Sänger weit mehr Anerkennung verdienen, wenn er weniger tremolirte. Auch Herr Hertzsch als Farnese ist vorzüglich, Herr Becker als Lauristan wenigstens nicht übel. — Die ersten Vorstellungen, welche Herr Abert selbst dirigirte, konnten wir nicht besuchen, sind daher nicht in der Lage zu beurtheilen, ob Herr Capellmeister Schmidt die Tempi des Componisten festhält. Manches kommt uns überstürzt vor, wodurch der Mangel an Ausdruck noch auffallender wird. — Ausstattung, Scenerie etc. sind für ein Stadttheater sehr anständig. — Die Oper ist bis heute fünfmal bei immer gutem Besuch gegeben worden.

6, 7, 8, 10, 12, 14, 16 nicht nur sauber gearbeitet, sondern anmuthend, von selbständiger Erfindung und dem harmonischen System der Kirchentöne entsprechend gebildet, ohne eben in gelehrtes Mühsal zu gerathen. Vorzüglich gelungen sind Nr. 14 und 16 über schöne alte Kirchenweisen, allerdings mit derjenigen Freiheit des Stils, die S. 1 entschuldigend eingeleitet wird — ohne Noth, wie uns scheint, denn die altberühmte »Strenge des reinen Satzes« ist ja keine Fessel des Genius. Wer das behauptet, kennt die Alten nicht; wer aber umgekehrt behauptet, »der eigentliche Kirchensatz sei allemal der strenge, d. h. polyphone« kennt wenigstens Prätorius nicht. Wesentlich ist nur, dass die harmonischen Gänge der Stimmen, die Cadenzen und Schlüsse sich in diatonischen Grenzen halten, dass die Stimmführung in natürlicher Singbarkeit sich bewege, dagegen Dissonanz und Chroma nur im Gange der Scala oder in Gegenbewegung eingeführt werde. Gegen letztere Regel ist einmal gefehlt, S. 3 Z. 1 T. 4, wo der Alt im *tritonus* springt, was durch die Gegenbewegung des Basses nur einigermaassen vergütet wird.

Nächst diesem Op. 40 sind die 14 Choral-Vorspiele Op. 39 hervorzuheben, worunter uns besonders ansprechend erscheinen die mehr modern klingenden Nr. 3, 5, 6, 7, 10, 11 als eigenthümlich gestaltete voll Herzenswärme, wenn auch einigemal waghalsige Modulation eintritt, z. B. S. 10, 2, 4 und 8, 3, 2. — Anklänge an Händel, wie in Nr. 4, an Bach Nr. 5, 6 sind wohlthuend als selbständige, nicht nachgeahmte Seelenverwandtschaft. Von den mehr durchgearbeiteten *Cantus firmi* sind Nr. 9, 11, 13 besonders reizend, und eben so wohl der Uebung als dem Kirchendienst angemessen. (In Nr. 11 S. 10, 4, 4 möchten wir lieber das e^2 der Oberstimme entbehren.)

Die übrigen drei Hefte tragen entschiedener als die vorigen den instructiven Zweck an der Stirne, wobei man der Klage mancher wackeren Lehrer gedenken muss, dass sie zuweilen mehr Anderer Geschmack zu lieb, als nach eigener Ueberzeugung schreiben müssen. Müssen? kein Mensch muss müssen, sagen wir zwar mit Lessing — aber es giebt auch auf diesem Gebiete eine moralische Bedrängniss, wenn man der wunderlichen Schulbedürfnisse und Schulübungen gewahr wird, und den verderblichen Sachen ein zeitgemässes Gegengewicht sucht. Wer nun nicht alle Schüler ohne Gnade an Scheidt, Pachelbel und Bach verweisen will, der fühlt leicht Veranlassung, der schulverderblichen Virtuosität die Spitze zu bieten, und hieraus erklärt sich, wie man nach Ritter, Töpfer und Hesse noch Beruf fühlt, Schulsachen für die Orgel zu schreiben. Davon ist ein redendes Zeugniss das Album für Organisten Op. 38 Heft 4, in welchem dem Schüler nahrhafte Kost geboten wird, nicht alle von künstlerischem Werth, aber auch nirgend aus dem vernünftigen Orgelspiel herausführend, es sei denn, dass man die einigemal gebrauchten Pedal-Octaven dahin zähle (z. B. S. 41, 47, 51). Am gelungensten und inhaltreichsten erscheinen uns die zwei »Phantasie« überschriebenen Stücke S. 41, 48; dem zunächst die Figuration S. 42, der wir nur phrygischen statt ionischen Schluss wünschen, um sie vollkommener zu haben. Von den fugirten Sätzen ist der S. 48—51 am reichsten an thematischem Inhalt und anmuthender Durchführung; dem Schlusse würde mehr Fülle zu geben sein durch Umwandlung des Altes der zwei letzten Takte in vier Takte: ‖ *a g a* | *b a g* | *A* | *A* ‖ statt *B A*.

Ueber die 6 Fugen Op. 37 lässt sich Aehnliches rühmen und klagen wie über das Album: es sind gute instructive Sätze, zuweilen über die Grenze der Schule hinausgehend, die Fugen verschiedenen Werthes. Aechte Fugenthemen, die sogleich durch sich selbst ansprechen, sind Nr. 3 in D-, 5 in C-, 6 in A-moll; letztere einer berühmten Bachfuge gleicher Tonart in Rhythmus und Modulation anklingend, doch ohne Tadel, weil sie eine durchaus neue Wendung desselben Inhalts bringt. Das Präludium Nr. 1 hat mehr als die übrigen moderne Färbung in Modulation und andern Effecten; am meisten Frische, Neuheit und grossartige rhythmische Architectur haben wir in Nr. 5 wahrgenommen.

Wegen der Pedal-Octaven-Gänge erneuern wir unser — wie es Einige nennen »pedantisches« — Bedenken, da sowohl die Natur der Sache (weil die Orgel durch Registriren mehr wirken kann als durch Finger), als auch die Praxis der alten Meister dagegen spricht. Hinzufügen möchten wir, dass 16 F. im Manual uns nur dann zulässig scheint, wenn Pedal 32 F. vorhanden ist: theils um des schönen Stimmengegensatzes, theils auch um der Schwachen willen, die sich bei gleichem Fusston von Manual und Pedal leicht vergreifen und (wie wir mehrmals selbst gehört) leicht einen Quartsext-Accord am Schlusse ergehen lassen! z. B. Manual: *G e g* c^1, Pedal: *c* wie eine Bachfuge schliesst — aber in Voraussetzung vernünftiger Registratur!

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Claviermusik.

Ein Werk von grösserem Umfang und eine Anzahl kleinerer Clavierstücke zu zwei, vier und acht Händen allerlei Art liegen uns zur Besprechung vor; doch sind sie allesammt der Art, dass sie eine eingehende Recension weder erfordern noch zulassen. Jenes Werk »von grösserm Umfang« ist nichts weniger als ein »*Concerto avec Accompagnement d'Orchestre*« von J. H. Bonewitz Op. 36 (Breitkopf und Härtel'scher Verlag). Einen vollständigen Einblick in alle Theile des Ganzen gewährt das mässige Heft nicht, weil es blos eine »*Partie du Piano*« enthält, wenn auch mit kleinen Noten die wichtigsten Noten des Orchesters durchweg angedeutet sind. Was aber diese *Partie du Piano* erkennen lässt, macht uns nicht recht begreiflich, wozu das Werk gedruckt worden ist. An Gedanken ganz arm, ordentlich bettelarm, wissen wir nicht, von wem und wo solch ein Concert mit Orchester wohl gespielt werden möchte! — Die Breitkopf und Härtel'sche Sammlung »*Perles musicales*« (deren Titel für uns etwas Unbegreifliches hat — Liszt, Reinecke, Thalberg, Dresel, Czerny u. A. erscheinen in einer

Reihe gleichberechtigt mit Bach, Mendelssohn, Schumann u. A.!) ist um drei Nummern weitergeschritten: zwei Stücke von F. Couperin und eins von Händel. Die drei Stücke sind indess im Verhältniss zum Namen der Autoren ziemlich unbedeutend und bieten der positiven Kritik keine Anhaltspunkte. — Noch ein Heft aus demselben Verlag haben wir zu nennen: Mazurka von Carl Wilhelm Op. 21, eine anspruchslose, anständige, nicht schwer auszuführende, allen unnöthigen Flitters baare Bagatelle eines uns bis jetzt nicht bekannten Componisten. — Zwei Hefte »Albumblätter« Op. 14 von Hans Seeling (Prag, Schalek und Wetzler) gehören überwiegend dem sentimentalen Genre an, wie man schon aus der grossen Anzahl von Damen, besonders Comtessen, erräth, denen der Autor die einzelnen Stücke in zarter Aufmerksamkeit zugeeignet hat (doch sind auch einige Herren bewidmet, deren Stücke richtig weniger sentimental ausgefallen). Das Sentimentale hat seine Berechtigung und wollen wir darüber uns nicht weiter aufhalten, dagegen bemerken, dass in Nr. 2 Takt 1 und 2 die Bassführung anzufechten ist (der Bass hiesse besser *Fis-G-c*), und dass wir das Stück in E-dur im zweiten Heft stark im Verdacht haben, im $^{3}/_{8}$-Takt gemeint zu sein, statt, wie vorgezeichnet, im $^{6}/_{4}$-Takt. — Von zwei Stücken von Johannes Schondorf, »*Impromptu*« Op. 14 und »Kleine Menuett« Op. 15 (Leipzig, Kahnt) können wir nur das zweite passiren lassen; das erste verdient die Bezeichnung »anständig« nicht, das Thema ist allzu trivial. Bei der Menuett hat dem Autor wahrscheinlich Haydn's »Ochsenmenuett« vorgeschwebt, wir wüssten sonst nicht, was die Dedication: »An Josef Haydn, den göttlichen Musikanten« heissen soll. — Nicht wenig Spass hat uns eine »*Mazourka-Fantaisie*« von C. A. Rapp Op. 15 gemacht, die im Selbstverlag des Autors erschienen ist, und zwar in zweierlei Gestalt: A. *Edition de Concert*, B. *Edition de Salon abrégée*. Noch ist sonderbar, dass der Autor das Stück für ein Instrument mit getheiltem Pedal (Bass- und Violin-Pedal) bezeichnet hat, dergleichen einem ehrlichen Deutschen noch gar nicht vorgekommen. Im Uebrigen ist das Stück eine Salonklingelei ersten Ranges und wurde von uns nur jener Sonderbarkeiten wegen angeführt.

Von instructiven Werken empfehlen wir allen Clavierspielern, Lehrern und vorgerückten Schülern ein altes Etüdenwerk, das, nachdem es längere Zeit vergriffen war, soeben wieder (bei Breitkopf und Härtel) in neuer, schöner Ausgabe und zwei Heften erschienen ist. Daniel Steibelt! Ist der Name, und sind die 50 Etüden desselben nicht vielen Musikern und Lehrern der Gegenwart fremd geworden? Die Etüden haben es aber nicht verdient, sie sollten vielmehr recht fleissig benutzt werden. Auffallen wird Jedem eine gewisse Verwandtschaft mit Cramer's Uebungen, manche Etüden ähneln sogar in Figuren und Haltung letzteren so, dass man annehmen muss, der eine habe den andern nachgeahmt. Aber welcher ist der Nachahmer? Steibelt ist früher geboren (1756) als Cramer (1771), andererseits klingen manche Etüden Steibelt's wieder moderner als die Cramer's. Es wäre daher interessant zu wissen, in welchen Jahren beide Lehrwerke geschrieben sind. — In demselben Verlag sind »Kinderstücke« von Heinr. Stiehl Op. 52 erschienen, die wir ebenfalls bestens empfehlen können. Die Stücke (16) sind allerliebst, durchaus musikalisch und recht dankbar zum Vorspielen. Hätte der Autor die bedenklichen, zum Theil sogar unpassenden Ueberschriften weggelassen, so wäre das Heft noch erfreulicher.

Berichte.

Dresden. ÷ Seit meinem letzten Bericht Anfang Juni d. J. haben so gewaltige Ereignisse unser deutsches Vaterland erschüttert, dass alle künstlerischen Bestrebungen weit in den Hintergrund gedrängt wurden; wenn die Waffen klirren, müssen die Musen schweigen. Namentlich war es die sächsische Residenz, welche hart von den Stürmen des Krieges leiden musste und deshalb wenigstens in den ersten Wochen des Streites keinen Raum für friedliche musikalische Bestrebungen bot. Eine der ersten Folgen des ausgebrochenen Kampfes war der Schluss des Hoftheaters. Am 19. Juni fand vor fast leerem Hause die letzte Vorstellung, Don Juan, statt. Zu bedauern war Frau Blume-Santer, welche als Donna Anna in dieser Oper ihr erstes Debut hatte. Wir kommen später auf die junge Sängerin zurück.

Am 29. Juli hatte die Generaldirection der königl. musikalischen Capelle und des Hoftheaters in der Frauenkirche ein geistliches Concert zum Besten der hülfsbedürftigen Familien der gefallenen Sachsen veranstaltet. Zur Aufführung kam der Choral »Gieb dich zufrieden« etc. von S. Bach, das Mozart'sche Requiem, eine Fuge (A-moll) von S. Bach (Herr Hoforganist G. Merkel) und der 42. Psalm von Mendelssohn. Die Ausführung geschah durch die königl. Capelle, die Dreyssig'sche und die Dresdener Singacademie und den Hoftheaterchor; die Soli wurden gesungen von den Damen Bürde-Ney, Krebs-Michalesi, Alvsleben, Hänisch und den Herren Weixlstorfer, Mitterwurzer, Scaria und Eichberger. Dass die Wiedergabe der einzelnen Nummern bei der Vereinigung so hervorragender künstlerischer Kräfte eine vorzügliche war, braucht nicht erst bemerkt zu werden. Die Kirche war überfüllt und wurde der hohe Reinertrag von 1900 Thlrn. erzielt.

Am 1. August wurde das Hoftheater mit »Antigone« wieder eröffnet, am 2. Aug. folgte »Fidelio«, am 4. »Joseph und seine Brüder«, am 5. »Freischütz«, am 7. »Figaro's Hochzeit«, am 10. »Martha«, am 12. »Die Zauberflöte«, am 15. »Robert der Teufel«, am 17. »Sommernachtstraum«, am 19. »Stradella«, am 21. »Der Prophet«, am 25. »Martha«, am 27. »Maurer und Schlosser«, am 30. »Die Stumme«. Während der Monate September und October hörten wir ausser Wiederholungen der bereits angeführten Opern noch folgende: Tannhäuser, Der fliegende Holländer, Die Regimentstochter, Des Teufels Antheil, Der Feensee, Don Juan, Dinorah, Die Hugenotten, Die lustigen Weiber von Windsor, Das Glöckchen des Eremiten. Ich führe dies Repertoir deshalb an, um den Lesern dieses Blattes Gelegenheit zu geben, sich über die Leistungsfähigkeit der Dresdener Oper ein Urtheil zu fällen. Trotz des vielen Guten, was namentlich unter durch die Verhältnisse erschwerten Umständen geboten wurde, fehlt doch mancher classische Name auf diesem Repertoir, so namentlich Gluck; auch dürfte Weber's »Euryanthe« nicht zu missen sein. Hoffentlich werden diese frommen Wünsche während des Winters, wenn Alles wieder ins alte Gleis zurückgekehrt sein wird, erfüllt. Freilich muss die Generaldirection vor Allem daran denken, einen ersten Tenor für ihre Bühne zu gewinnen. Herr Ucko, der sich bis jetzt hauptsächlich mit dem Einstudiren des »Vasco de Gama« abgequält hat, ist für Dresden untauglich, da Schnorr zu wenig vergessen ist und Tichatscheck noch in einigen ihm schwer nachzusingenden Partien in voller Jugendfrische glänzt. Glücklicherweise ist von Ostern 1867 an Herr Schild von Leipzig für lyrische Tenorpartien engagirt; dies wird wenigstens so manche Oper wieder auf's Repertoir bringen, die bis jetzt vergessen im Notenarchive geruht hat. Frau Bürde-Ney ist leider seit Ostern aus dem Verband des königl. Hoftheaters ausgeschieden und in Pension getreten. In ihre Stelle ist Frau Blume-Santer, bisher in Berlin, engagirt worden. Wir hörten die junge Dame bisher als Donna Anna, Fidelio, Pamina, Elisabeth, Valentine und Rebecca. Leider muss ausgesprochen werden, dass Frau Blume den Platz als erste Sängerin an der Dresdener Hofoper nicht auszufüllen im Stande ist; sie würde in Dresden, nach ihren Vorgängerinnen zu urtheilen, nur zweite Partien

singen dürfen. Es fehlt der Künstlerin, trotz vieler Vorzüge, für das erste Fach sehr Vieles. Frau Blume ist unter Vielen immer noch die Bessere, wenn auch nicht die Auserwählte. Ihre Stimme wie Erscheinung ist lieblich und angenehm, sie besitzt Fleiss und Streben, es ist ihr also auch die Möglichkeit geboten, noch Bedeutenderes als bisher zu leisten. — Am 16. November ist endlich nach langem Experimentiren Meyerbeer's »Afrikanerin« in Scene gegangen und zwar mit folgender Besetzung: Selica — Frau Jauner-Krall, Ines — Frau Otto-Alvsleben, Vasco de Gama — Herr Ucko, Alvar — Herr Rudolph, Nelusco — Herr Degele, Admiral — Herr Scaria, Don Diego — Herr Freny, Oberpriester — Herr Mitterwurzer. Erlassen Sie mir, verehrter Herr Redacteur, jede Auslassung über die Oper selbst, nachdem dieselbe aller Orten gehört und besprochen worden ist. Die Ausstattung derselben hier ist glänzend und soll 16000 Thlr. kosten, — und das ist ja jetzt die Hauptsache! Die Ausführung unter Direction des Herrn Capellmeister Dr. Rietz liess in musikalischer Beziehung nichts zu wünschen übrig. Unter den Ausführenden errangen die Damen Jauner und Alvsleben den Preis, auch Herr Degele gab sich viel Mühe.

Am 15. October hatte die »Liedertafel« in der Frauenkirche ein geistliches Concert zum Besten der Brandcalamitosen in Ehrenfriedersdorf veranstaltet. Das Programm interessirte besonders durch die gelungene Ausführung des Requiem für Männerstimmen und Orchester von Cherubini und durch die Motette: »Verzweifele nicht« für 8stimmigen Männerchor und Orchester von Schumann. Die Wahl solcher Nummern zeugt für den künstlerischen Sinn der »Liedertafel« und ihres Dirigenten, Herrn Friedrich Reichel, um so mehr, da das Schumann'sche selten gehörte Werk eine der schwierigsten Aufgaben für Männerchöre bildet. Freilich muss dagegen getadelt werden, dass im Cherubinischen Requiem das Graduale und Offertorium weggelassen wurden; solch muthwilliges Gebahren kann unter keinen Umständen gebilligt werden.

Die alljährlich periodisch wiederkehrenden Concertunternehmungen eröffnete am 3. November der Tonkünstlerverein mit seinem ersten Productionsabende. Das Programm begann ein Beethoven'sches Quartett (Op. 18 Nr. 3), in vorzüglicher Weise gespielt von den Herren Kammermusikern Seelmann, Ackermann, Schleising und Böckmann. Hierauf folgte zum ersten Male die interessante Sonate Op. 53 für Pianoforte und Violine von F. Kiel, mit entschiedenem Erfolge ausgeführt von den Herren B. Rollfuss und Seelmann. Den Schluss bildete ein ebenfalls neues Concerto grosso (C-dur) von Händel für zwei Violinen und Violoncell concertante mit Begleitung des Streichquartetts und zwei Oboen. Dasselbe ist jüngst in der 21. Lieferung der Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft in Partitur erschienen. Es ist, wie alle derartigen Compositionen Händel's, dadurch entstanden, dass der Meister durch eine Lähmung der rechten Hand seit 1736 verhindert war, zwischen den Abtheilungen seiner Oratorien, wie sonst gebräuchlich, ein Orgelconcert einzulegen, an deren Stelle nunmehr verschiedene Concerte für Saiten- und Blasinstrumente zur Aufführung kamen. Die erste derartige Composition, welche für diesen Zweck geschrieben wurde, war dieses Concerto grosso, welches am 3. April 1736 zwischen dem ersten und zweiten Theil im Alexanderfest eingelegt war, man nannte es darauf »das berümte Concert im Alexanderfest«. Das schöne Musikstück wurde vortrefflich von lauter Capellmitgliedern ausgeführt, namentlich zeichneten sich die Solisten Seelmann, Ackermann und Böckmann aus. Die bis jetzt stattgehabten fünf Uebungsabende des Vereins boten manches Interessante. Ganz neu waren ein Quartett von Volkmann (G-moll), eine canonische Suite für Pianoforte und Violine von Hiller, ein Concerto à tré (2 Violinen und Bass) von Porpora, eine Violoncellsonate von S. Bach, ein Sextett von Brahms (Op. 36) und eine gänzlich unbekannte, nur im Manuscript vorhandene Symphonie in C-dur von Haydn.

Am 20. November gab die kgl. musikal. Capelle ihr erstes Symphonieconcert. Man hörte darin die Jubelouvertüre von Weber, die Gmoll-Symphonie von Mozart, das Concert für Violine und 2 Flöten mit Begleitung von Streichinstrumenten von S. Bach, die Bdur-Symphonie von Beethoven. Die Ausführung sämmtlicher Musikstücke unter der geistvollen belebenden Direction des Herrn Dr. Rietz kann als eine meisterliche bezeichnet werden. Im Bach'schen Stück zeichneten sich als Solisten die Herren Concertmeister Lauterbach und Kammermusiker Zizold und Meinel aus. Hierbei sei mir gestattet, die erfreuliche Mittheilung zu machen, dass Herr Lauterbach der kgl. Capelle erhalten bleibt und dem Rufe nach München nicht folgt. Der Verlust dieses trefflichen Künstlers für Dresden wäre sehr schmerzlich und kaum zu ersetzen gewesen.

Noch möchte ich am Schluss meines Berichts erwähnen, dass unter Direction des Herrn Capellmeisters Dr. Rietz am Tage Allerheiligen in der katholischen Hofkirche zum ersten Male die Cdur-Messe von Beethoven während des Hochamts aufgeführt worden ist; am Tage Allerseelen kam das Mozart'sche Requiem an die Reihe; bereits früher ist das Requiem von Cherubini wiederholt zur Aufführung gekommen. Diese Bereicherung des Repertoirs der katholischen Hofkirchenmusik verdankt man lediglich den Bemühungen des Herrn Dr. Rietz, welches nicht dankbar genug anerkannt werden kann.

Leipzig. Einer Aufführung der »Schöpfung« von Haydn durch die Singacademie unter der Direction des Herrn v. Bernuth (am 4. December in der Nicolaikirche) beizuwohnen, war Referent durch einen leidigen Zufall verhindert; wir berichten daher in Kürze, was uns von glaubwürdigen Personen darüber mitgetheilt wurde. Die Aufstellung des ganzen Tonkörpers auf dem Altarplatz bewährte sich als für den Klang sehr vortheilhaft. Ob dagegen der Mangel an Präcision, der sich durch die ganze Aufführung zog, dieser neuen Aufstellung zuzuschreiben sei, bleibe dahingestellt. Chor und Streicher befanden sich mit den Blasinstrumenten mehrmals in bedenklichstem Zwiespalt. Die Soli anlangend, war die Besetzung fast gleich mit der letzten Aufführung desselben Werks durch dieselbe Gesellschaft im December 1863: Sopran Frau v. Alvsleben aus Dresden, Bass Herr Sabbath aus Berlin; nur die Tenorpartie war diesmal anders, durch Herrn Denner aus Cassel besetzt. Letzterer Sänger genügte am wenigsten, da die Theatermanier, die mehr auf die Entwicklung günstiger Töne und Tonlagen als auf richtigen Ausdruck geht, allzusehr bemerklich wurde. Die Vorzüge und Mängel der Frau Alvsleben sind bekannt, doch wogen die ersten in diesen Räumen über. Herr Sabbath bewährte sich als der anerkannte biedere Oratoriensänger.

— Siebentes Abonnement-Concert. **Erster Theil:** Symphonie in A-dur von Mendelssohn. Recitativ und Arie aus »*La Resurrezione*« von Händel (Hr. Marchesi). Clavierconcert von Rob. Schumann (Hr. H. Ehrlich aus Berlin). Zwei Lieder von Schumann: Ich grolle nicht und Wanderlied (Hr. Marchesi). Drei Solostücke für Clavier: Präludium G-moll von S. Bach (aus den englischen Suiten), Nachtstück von Schumann, Fuge in E-moll von Händel (Hr. Ehrlich). Ueber dieses Programm des ersten Theils lässt sich nichts Uebles sagen — an andern Orten ist das schon ein ganzes Concert. Hr. Ehrlich, welcher zum ersten Male im Gewandhaus spielte, dem Leipziger Publicum aber aus der »Euterpe« bekannt ist, hatte mit dem Schumann'schen Concert einen schweren Stand, da hier die Auffassung und Ausführung der Frau Schumann zum Maassstab geworden ist. Herr Ehrlich hat eine saubere Technik, sein Spiel ist verständig, aber auch etwas trocken, es fehlt

das duftige poetische Moment, das bei diesem Concert nicht vermisst werden kann. Und so ging sein Vortrag ohne sonderliche Theilnahme vorüber. Mehr Beifall fand sein Spiel in den drei kleineren Stücken, von welchen besonders das Nachtstück gefiel. Um das Bach'sche Präludium vor einem grössern Publicum zur Geltung und Wirkung zu bringen, müsste die Auffassung eine weit geistreichere sein. — Herr Marchesi, der Italiener, fand sich mit Schumann weit besser zurecht, als man hätte erwarten dürfen. Die Stimme des Sängers schien übrigens in der Abnahme begriffen. — **Zweiter Theil:** Ouvertüre zu **Wilhelm Tell** von Rossini. **Marsch** und Chor der Türken; Arie und Ensemble aus der Oper »Die Belagerung von Corinth« von Rossini (die Soli Herr Marchesi). Wir hätten einen solchen zweiten Theil im Gewandhause nicht für möglich gehalten, ausser wenn die Direction etwa ihr eigenes Publicum bloszustellen Lust hat (was ihr denn auch nach dem gezollten Beifall wirklich gelungen scheint!). Denn ein musikalisch gebildetes Publicum dürfte in der That andere Bedürfnisse in's Concert bringen, als sich jenes Tätärä, tätärä, tätä höpsässä, »Tell« betitelt, und jene abgedroschenen Phrasen aus der »Belagerung von Corinth«, die uns schon vor 25 Jahren unsterbliche Langeweile bereiteten, in's Gedächtniss zurückgerufen zu hören. O Geist deutscher Tonkunst! vor einem solchen zweiten Theil blickst du noch einmal trauernd auf jene Worte des alten Römers, die eine bessere Generation über das Orchester des Gewandhauses schrieb, und fleuchst, den Staub von deinen Füssen schüttelnd, ergrimmt hinweg!

— In der dritten Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhause kamen ausser Mendelssohn's Capriccio fugato Op. 81 für Streichquartett, und Beethoven's Claviertrio in Es Op. 70, zwei Novitäten zur Aufführung, beide unter reichlichem Beifall*): Joachim Raff's Sonate für Clavier und Violine Op. 123 Nr. 3, und Johan Svendsen's Octett für Streichinstrumente: beides sehr interessante, im grossen Stil gearbeitete Werke, voll Feuer und Geist, beide am schwächsten im Adagio. Ueber Svendsen's Werk ist in d. Bl. schon in Nr. 20 S. 164 bei Gelegenheit der Conservatoriums-Prüfungen die Rede gewesen, beide Werke sind gedruckt; wir müssen daher unsere Leser aus Mangel an Raum auf bald folgende Recensionen vertrösten.

Nachrichten.

In Bremen führte am 27. Nov. Carl Reinthaler sein Oratorium »Jephta« in der Domkirche in starker Besetzung (Chor 250 Mitglieder) und vor einem zahlreichen Publicum auf. Nach uns zugekommenen Nachrichten soll die Aufführung eine vortreffliche, schwungvolle und abgerundete gewesen sein. Besonders wird uns Herr Hill gelobt. Unter den Zuhörern befand sich auch Frau Clara Schumann.

Der Charakter des öffentlichen Musiklebens in Triest scheint noch sehr embryonisch und schwankend zu sein; das einzige dortige Musikinstitut ist der — Schiller-Verein! Als Vorfeier von Schiller's Geburtstag fand daselbst am 9. Nov. ein Concert statt, dessen musikalisches Programm folgendes war: Clavier-Quartett in G-moll von Mozart. Chor Nr. 11 (Siehe wir preisen selig) aus dem Oratorium »Paulus« von Mendelssohn. Cavatine aus der Oper »Die Nachtwandlerin« von V. Bellini. Il Rimprovero, Romanze von Campana. Le feu follet für Pianoforte von Prudent. Galopp für Pianoforte von Rubinstein. Duett für Alt und Bass aus der Oper »Belisario« von Donizetti. »Wie der Hirsch schreit« aus dem 42. Psalm, »Kommt, lasst uns anbeten« aus dem 95. Psalm, gemischte Chöre von Mendelssohn. Quartett für Streichinstrumente in F-dur von Beethoven. — Sodann am 24. Nov. fand eine »Abendunterhaltung« mit folgendem Musikprogramm statt: Sonate für Pianoforte und Violine in A-moll von Rubinstein. Die Sehnsucht, Gedicht von Schiller, Musik von Schubert. Duo über Motive aus Meyerbeer's »Hugenotten« von Thalberg und Beriot. Wer dich schaute, Lied von Netzer.

*) Die Unsitte, dass die Zöglinge des Conservatoriums den Saal beherrschen, ist noch immer nicht beseitigt!

Das erste Symphonie-Concert des Musikvereins in Eisenach unter Leitung des Hrn. Hermann Thureau am 27. Nov. brachte in der ersten Abtheilung Franz Schubert's Ouvertüre und zwei Entr'acts aus »Rosamunde«, grosse Arie aus »Freischütz« von Weber und Lieder (Fräulein Spohr aus Coburg). In der zweiten Abtheilung Gade's Bdur-Symphonie. Brieflichen Mittheilungen zufolge wäre das Concert, dem auch der Grossherzog beiwohnte, besonders gelungen ausgefallen, die Symphonie habe sehr angesprochen und Frl. Spohr so anhaltenden Applaus gefunden, dass sie noch »Und ob die Wolke sie verhülle« zugegeben.

Der Männergesangverein »Melodia« in Berlin (Director Edwin Schulz) veranstaltete am 29. Nov. ein Concert, dessen Ertrag für die Allgemeine National-Invaliden-Stiftung bestimmt war, und dessen Programm Folgendes enthielt: Gesang der Geister über den Wassern, von B. Klein; Sonate in F-moll von Beethoven; Arie aus Figaro's Hochzeit; Die Nacht, Männerchor von Schubert; Zwei Lieder ohne Worte für Violoncell von Stahlknecht; Schön Rohtraut von W. H. Veit; Clavierstücke von F. Bendel; Männerchöre von Abt und Riccius; zwei Lieder von ?; Bacchus-Chor aus Antigone von Mendelssohn.

In München kam Calderon's »Der wunderthätige Magus« mit Musik von Rheinberger zur Aufführung.

In Paris hat man kürzlich Beethoven's *Missa solemnis* mit einem eingeschobenen Credo von Dumont aufgeführt!

Die Londoner Concerte bringen auch in diesem Winter alle mögliche Musik von allen möglichen renommirten Künstlern gespielt zur Aufführung. Statt der Aufzählung aller dieser Musikstücke können wir den Lesern empfehlen, den ersten besten Musikkatalog vorzunehmen.

Liszt hat ein neues Oratorium »Christus« fertig, daraus er jedoch nur dem Papst »die schönsten Stellen« eigenhändig vorspielte. Pius IX. soll daran grosses Wohlgefallen gefunden und den Componisten als »seinen Palestrina« umarmt haben.

Leipzig. Das Musik-Institut des Hrn. H. Kessler hielt am 4. Dec. eine halb-öffentliche »Haupt-Prüfung« ab, wobei nicht weniger als 36 Nummern vorgeführt wurden, und Classisches und Profanes von der »Vielseitigkeit« des Instituts Zeugniss ablegten.

Noch einmal in Sachen der neuen Breitkopf und Härtel'schen Beethoven-Ausgabe.

In Nr. 46 hatten wir die Ansichten des Hrn. Bischoff über gewisse Stellen in Beethoven's Symphonien als solche bezeichnet, die für die neue Beethoven-Ausgabe durchaus keine Wichtigkeit haben, weil ihnen alle positive Grundlage fehlt. Heute sind wir noch in die Lage gesetzt, jenen Passus des Hrn. Bischoff, welcher Mendelssohn's Verhältniss zu jenen Stellen betrifft, zu beleuchten. Unser Gewährsmann theilt uns Folgendes darüber mit:

»Was Mendelssohn's Verhalten zu den beiden besprochenen Stellen anbelangt, so sind die von Herrn Prof. B. darüber gebrachten Notizen sämmtlich unrichtig. Mendelssohn hat nicht schon im Jahre 1842 auf die unberechtigten Takte aufmerksam gemacht, da er erst im Jahre 1845 das Autograph kennen lernte und acquirirte. Beim Düsseldorfer Musikfest 1842 wurden sie noch unter seiner Direction gespielt. Er merzte sie erst beim Aachner Musikfest 1846 aus und provocirte dadurch einen wahren Höllenscandal unter den Musikern. In Folge dessen wurde der, die Richtigkeit seines Handelns beweisende Brief Beethoven's in Nr. 27 der Leipziger Mus. Zeitung vom 8. Juli 1846 abgedruckt — was wenig oder keinen Erfolg hatte; die Taktpause im ersten Satze der C moll-Symphonie merzte er aber bei demselben Aachner Musikfeste nicht aus — und auch nicht im Winter 1846—1847 bei der letzten Aufführung der Symphonie, die er im Leipziger Gewandhausconcert dirigirte. Es ist zu bezweifeln, dass er die Symphonie nach dem Aachner Feste noch irgendwo anders dirigirt hat, als bei dieser Aufführung in Leipzig und die Angabe des Hrn. Prof. B., »dass er in seinen späteren Jahren bei den Aufführungen, die er dirigirte, die Pause wegliess«, beruht auf Irrthum, wie denn überhaupt von »spätern Jahren« keine Rede sein kann, da der Zeitraum vom Aachner Feste 1846 bis zu Mendelssohn's Lebensende, 4. Nov. 1847, kaum 1½ Jahr beträgt.«

Errata.

In der Hamburger Notiz in Nr. 48 d. Bl. ist fälschlich Fräulein Ubrich aus Hannover als Vertreterin der Peri in Schumann's Werk genannt; statt dem musste es heissen: Frau Ullrich-Rohn aus Mannheim. — Ferner sind in der Notiz über das Concert des »Zöllnerbunds« in Leipzig (in derselben Nummer) zwei Lieder von Hauptmann angeführt. Es musste heissen: ein Lied von Hauptmann und eines von Rich. Müller.

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 19. December 1866. **Nr. 51.** I. Jahrgang.

Recensionen.

Ernst Rudorff, Variationen für zwei Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 15 Ngr.

—— Sechs vierhändige Clavierstücke. Op. 4. Derselbe Verlag. 1 Thlr. 15 Ngr.

—— Sextett für drei Violinen, Viola und zwei Violoncellos. Op. 5. Leipzig, Senff. Partitur 2 Thlr.

H. D. Für den Kritiker, dem so viele nach Tendenz und Fähigkeit so sehr verschiedene Werke unter die Hände kommen, kann es in Wahrheit nichts Wohlthuenderes geben, als nach mancherlei Unerfreulichem einmal wieder einen ächten, berufenen, kräftig strebenden und von hohem Ziele begeisterten Kunstjünger recht von Herzen willkommen zu heissen. Wie gern entschliessen wir uns, auch bei mässiger Begabung eine wahre künstlerische Absicht für die That zu nehmen; muss es uns da nicht eine Freude sein, wenn wir Talent und Kunstbildung, hohe Ziele und kühnes, sicheres Auftreten, Innigkeit der Empfindung und jugendkräftige Begeisterung verbunden sehen? Gar leicht kommen wir da in Versuchung, uns des objectiv prüfenden und sichtenden Blicks ganz zu entschlagen, und uns dem Zuge der Hoffnung, die das Hineinleben in die uns entgegentretende Individualität in uns erregt hat, frei und rückhaltslos zu überlassen.
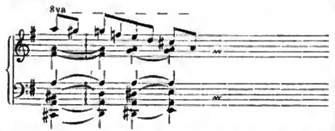
Der junge Künstler, dessen uns vorliegende Arbeiten oben verzeichnet sind, ist unseres Wissens in dieser Zeitung noch nicht Gegenstand näherer Besprechung gewesen; wie sehr er dieselbe verdient, wird jeden die Betrachtung derselben lehren. Wir wollen nichts übereilen, keinem Urtheile vorgreifen, keiner subjectiven Vorliebe nachgeben, was man nach unsern einleitenden Worten fürchten könnte: wir gestehen gleich, dass es auch an jenen Werken, so grosse und wahre Freude sie uns bereitet haben, weniger das was sie sind, als das was sie versprechen, ist, was uns in ihnen anzieht. Es ist nun zunächst das volle, begeisterte, eindringende Studium und Erfassen des Meisters, der alle tieferen Naturen am meisten unter den Neueren fesseln muss, Rob. Schumann's, welches uns aus denselben entgegenleuchtet; und zwar ein Erfassen, welches entschieden über eine blosse Nachahmung hinausgeht, welches auf eine verwandte Empfindungsweise hinweist. Nicht gewisse äussere Seiten der Technik, nicht eine mit Vorliebe vom Meister gepflegte Gattung ist es, in deren Nachbildung der junge Componist sich gefällt; es ist das Eindringen in die verborgensten Falten seines Empfindens und seiner Ausdrucksweise, das Erfassen der ganzen Totalität seines Wesens, welches hier in frischer und naiver Weise, wir möchten sagen aus jeder Note hervorspringt. Das ist nicht blosse äussere Nachahmung, die nichts weiter erwarten lässt: es ist ein Erfülltsein von dem romantischen Zuge der Zeit, welches in seinen ersten Aeusserungen sich der fertigen Sprache des bewunderten Meisters bedient, welches aber seine eigene Weise schon finden wird.

Wer die neueren Erzeugnisse der Tonkunst verfolgt hat, wird mehrfach ähnlichen Erscheinungen begegnet sein. Es muss doch etwas in dem Gefühlsleben unserer Zeit tief, ungesagt Schlummerndes gewesen sein, was durch Schumann zum Ausspruch kam, dass ihm so Viele folgten und nun, bei noch so wahrer Empfindung und Begabung, doch nur in derselben Sprache reden konnten, deren Laute er gebildet und verständlich gemacht; und es war nun auch nicht zu verwundern, wenn neben ihm das, was die Andern sagten, farblos erschien; er hatte die Eigenart des Einzelnen gebannt, indem er, was sie sagen konnten, beredter, glühender, eindringlicher gesagt hatte. Wer aber sich die Beweglichkeit bewahrte, auch das Gepräge anderer Meister zu erfassen und zu vermitteln, wer Kraft und Selbständigkeit besass, die ihn vor einem völligen Aufgehen in die Weise des Meisters schützte, dem sind auch neben unserm allgeliebten Meister schöne Wirkungen möglich und herrliche Erfolge sicher gewesen. Ohne dass wir Namen nennen, weiss der Leser, wohin wir zielen.

Eine solche Hoffnung, über deren Erfüllung die nächste Zukunft belehren muss, knüpft sich uns an die verzeichneten Werke Rudorff's, der uns als begeisterter Jünger Schu-

mann's, als voller, kräftiger Vertreter der neueren Romantik entgegentritt. Das sichere, bewusste, kühne Auftreten, die ächte, warme Empfindung, die solide technische Bildung und die fliessende, leichte Erfindung lässt uns erwarten, dass er nicht immer blos Nachahmer sein werde.
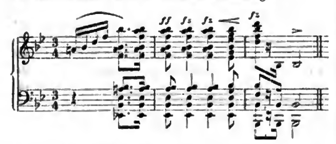
Mit den **Variationen für zwei Claviere**, die noch ohne Opuszahl erschienen und Frau Schumann gewidmet sind, trat Rudorff zuerst an die Oeffentlichkeit, und zeigt gleich durch die Wahl des Tonmittels, dass der drängenden Phantasie das Hergebrachte nicht genügte. Ein marschartiges Thema, langsam, mit voller Harmonie, aber nicht gleicher Prägnanz und Eindringlichkeit des Rhythmus (eine Triolenfigur in Vierteln schwächt denselben), lässt uns Mannigfaltiges und Grosses erwarten; und in der That, man glaubt durch die Variationen hindurch überall ein Streben wahrzunehmen, mehr und Neues zu sagen, als die Früheren, die Ausdrucksmittel stärker zu steigern; namentlich werden die harmonischen Eigenthümlichkeiten Schumann's, Chromatik, Durchgänge und was dahin gehört, in sehr ausgedehnter Weise verwendet. Die Mannigfaltigkeit in den Variationen bezieht sich vorzugsweise auf Bewegung und Rhythmus; der Gang der Melodie ist in den meisten, oft in sehr feiner Weise, bewahrt. Die Behandlung in den beiden Instrumenten ist meist einfach so gehalten, dass dieselbe Periode im Wechsel zuerst dem einen, dann dem andern Spieler zufällt; daneben dient die Vertheilung natürlich zu reichen harmonischen Combinationen und Füllungen, doch nur selten zu eigentlicher Mehrstimmigkeit. Die Claviertechnik hat ebenfalls ein durchaus Schumann'sches Gepräge. Unter den Variationen ragt gleich die erste durch ruhige und wohlklingende melodische Bewegung hervor; die zweite sucht durch kurzes Ineinandergreifen der beiden Instrumente in *staccato* eine piquante Wirkung zu erzielen, ist aber wohl etwas zu künstlich; in der dritten wird das Thema im 6/8-Takt rhythmisirt, und von einer springenden Figur begleitet, mit hübscher Klangwirkung, doch ohne tieferes Interesse; die vierte, E-moll 4/4, bringt Octavengänge in Achteln zu stark begleitenden Accorden, herb und kräftig, an einer Stelle:



für unser Gefühl unerträglich hart. Von grosser harmonischen Fülle ist die folgende Variation im 3/4-Takt; nur können wir bei der ausgedehnten Verwendung harmonischer Ausdrucksmittel die Bemerkung nicht unterdrücken, dass es auch eine Monotonie des Reichthums geben könne. In der sechsten Variation greifen die Instrumente in verwickelterer Weise in einander, und dieselbe leidet an Unbestimmtheit des thematisch-melodischen Gehalts, wofür die Fülle der Begleitung nicht entschädigen kann. Die siebente erinnert ihrer Anlage nach völlig an eine der Schumann'schen Cis moll-Variationen und ist derselben sichtlich nachgebildet, nur mit grösserem Aufwande. Hübsch entwickelt sich aus derselben die achte mit diesem Rhythmus: [rhythm], welcher als Motiv zu überaus anmuthigen Wendungen benutzt wird; mit ihr contrastirt wieder in langsamem 3/4-Takt die neunte Variation (D-moll), durch Fülle und Wärme der Harmonie sich auszeichnend, nur leider etwas unbefriedigend abschliessend. Sehr fein und hübsch erfunden ist das Finale in punktirten 6/8-Rhythmus, freilich von dem Hauptcharakter des Vorhergehenden ganz verschieden, aber für das Erfindungstalent des Componisten ein gutes Zeugniss. Ohne rechte Vermittlung und Nöthigung schliesst sich hieran noch ein ganz langsames *Adagio* in E-dur (12/8), welches in seinen auf- und absteigenden Gängen an das Thema erinnert; eine poetische Idee mag zu Grunde liegen; aber diese erräth Niemand, und einen organischen, einheitlichen Abschluss giebt es dem Werke nicht.

Sehen wir den Componisten in diesem ersten Werke als kühnen und begeisterten Vertreter des neuromantischen Stils, reich an kräftigen und fliessenden Gedanken, dem die hergebrachten und schon so sehr ausgebildeten Ausdrucksmittel noch fast zu eng sind, so sehen wir ihn in dem folgenden Werke (Op. 2, 3, Gesangscompositionen, sind *uns nicht* bekannt), den **vierhändigen Stücken**, zu einer lobenswerthen Beschränkung zurückkehren. Es sind sechs Stücke mit Ueberschriften in der Schumann'schen Weise der Charakteristik, hübsch erfunden und wirksam unter einander contrastirend, in der Ausführung sorgsam und fein; jedes ist ein abgerundetes Bild mit bestimmt ausgeprägten Motiven. Das erste Stück, »Nachklang« bezeichnet (As-dur 4/4, *Andantino*), drückt in einfach-eindringlicher, durchaus in Schumann'scher Weise gebildeter Melodie die aus Schmerz und Lust gemischte Empfindung der Rückerinnerung recht hübsch aus, ist nur vielleicht im Rhythmus etwas monoton. In dem zweiten Stück (F-moll 6/8, *Presto molto agitato*), »Stimmen im Winde«, heben sich aus einer eilenden Achtelbewegung hastig-thematische Motive ausdrucksvoll ab; in einem ruhigeren, sehr eigenthümlichen Trio kommt tiefe Klage zu schönem Ausdrucke; bei glücklicher Malerei ist doch die feste, klare und einheitliche Gestaltung zu rühmen. Einen glücklichen Gegensatz bildet wieder das dritte Stück (*Primula veris* 3/8, *Andantino*), worin sich zu einem anmuthigen Begleitungsspiel ein langes melodisches Gewebe ausdehnt und sich nur langsam dem Abschlusse nähert — wieder ganz Schumann. Aber der Componist ist nicht einseitiger Nachahmer Schumann's, hat ihm nicht nur Modulationen und thematische Wendungen abgesehen, sondern alle Seiten seiner unerschöpflichen Charakteristik hat er erfasst und in sich verarbeitet. Dem folgenden Stücke, »Spanisch« (B-dur 3/4, *Allegretto*

grazioso) liegen offenbar ganz ähnliche Nummern in Schumann's Spanischem Liederspiel als Vorbilder zu Grunde; sehr glücklich hat er diesen graziösen Ton zu treffen und mit selbständigem, melodischem Gehalte zu erfüllen gewusst, und strebt in der harmonischen Behandlung stellenweise vielleicht zu kühn über Schumann hinaus. Oder wird es wohl allgemeine Billigung finden, wenn der Vorhalt am Schlusse durch wiederholtes Anschlagen
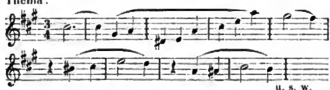


so recht nachdrücklich eingeprägt wird, ehe seine Auflösung erfolgt? In Nr. 5 »Elfe« (F-dur $^{12}/_{16}$) ist der Romantiker in seinem Elemente; die Klangwirkungen, die wir uns bei dieser Bezeichnung sofort denken, weiss auch er geschickt zu handhaben. Das letzte Stück, dem die Eichendorff'schen Worte »Durch schwankende Wipfel« etc. als Motto vorgesetzt sind, ist im Ganzen weniger durch Melodie, als durch kräftige rhythmische Bewegung ausgezeichnet, in welcher das kühne Hinausstreben glücklich zum Ausdruck gelangt; ein ruhiger bewegtes, zarteres Trio ragt aber auch der melodischen Erfindung nach in ganz eigenthümlicher, origineller Weise hervor. Wir wünschen den Stücken recht viele Spieler; niemand wird ohne wahrhafte Erfreuung an dem vielseitigen und reichen Talente und ohne die besten Hoffnungen für des Componisten Zukunft von ihnen scheiden.

Alle die genannten Vorzüge zeigt nun auch das uns vorliegende grössere Werk des Componisten, das **Sextett** Op. 5; es gehört seiner Erfindung, seinem thematischen Gehalte nach gewiss derselben oder einer nicht viel späteren Zeit an; denn, um es gleich ohne Umschweife zu sagen, auch hier steht der Componist im Ganzen und Grossen noch völlig auf Schumann'schem Boden. Aber gerade dieses Werk verdiente, um die Art des Componisten, seinen Stil und seine Begabung genauer kennen zu lernen und zu bezeichnen, einer ausführlicheren, analysirenden Besprechung, die uns hier leider der Raum nicht gestattet. Auch diesmal also sind ihm die gewöhnlicheren Mittel nicht ausreichend gewesen, und er bedient sich einer Zahl von 6 Instrumenten, wo Andern vier genügen. Und wir glauben, auch ihm würde eine kleinere Zahl genügt haben; denn einmal sind die Themen des Werks, so anmuthig und ausdrucksvoll sie durchweg erfunden sind, doch und vielleicht gerade darum für grössere Tonmassen nicht geeignet; sodann zeigt das häufige Verdoppeln zweier Instrumente in der Höhe oder in der Tiefe, sowie das mehrfache längere Pausiren einzelner, dass es nicht eine beabsichtigte durchgehende Vielstimmigkeit, nicht eine in der ganzen Anlage der Motive weil seine Erfindung und sein ganzer innerlich und nothwendig »Hanebüchenes« enthalten, daher bei die Wahl von sechs Instrumenten Mache uns kein Interesse abnon liess, sondern dass der Comp Ouvertüre fand trotz der wenig Beifall. volleren Tonmassen wählte, um sie vork ...ermusik, in welcher zu Contrasten, mannigfaltigem Colorit und Stoielte, sowie über lung benutzen zu können. Dabei hat er, stat... er Nummer bewohl üblichen Gruppirung von je zwei verschiedenen ... strumenten, drei Violinen und nur eine Bratsche gewählt, vermuthlich um eine dem Ausdruck des Motivs entsprechende hellere Klangfarbe zu gewinnen und die bezeichnete Verdoppelung der Motive in der Höhe leichter bewirken zu können. Ueberhaupt aber setzt sich der Componist, der zu diesen ausgedehnteren Mitteln greift, der doppelten Gefahr aus, entweder im gegebenen Falle die einzelnen Stimmen nicht beschäftigen zu können, oder von der andern Seite sich dem orchestralen Charakter zu nähern: in welchem Falle er dann lieber gleich eine Symphonie geschrieben hätte. In dem ersten Sextett von **Brahms** kommen ohne Zweifel Stellen vor, die an das Orchester erinnern, während in dem überaus lieblichen zweiten in G-dur, dessen Besprechung diese Zeitung noch nicht gebracht hat, die instrumentale Behandlung eine viel gleichmässigere und in der That dieser Combination ganz entsprechende ist. Bei Rudorff ist, wie wir sagten, der Fehler der entgegengesetzte; ziehen wir die vielen Beispiele der Stimmenverdopplung u. s. w. ab, so bleiben ausserordentlich wenig Partien übrig, in denen wirklich sechs Stimmen beschäftigt sind.

Auch in der Reihenfolge und Verbindung der Sätze unterscheidet sich dieses Werk von ähnlichen, und zwar in einer Weise, die wir auch nicht ohne gewisse Bedenken betrachten können. Dasselbe hat nur drei Sätze, einen ersten in A-dur ($^{3}/_{4}$, *Allegro*), dann ein *Andante* mit Variationen (F-dur $^{3}/_{8}$), und ein *Finale* in A-moll (mit Abschluss in A-dur, $^{4}/_{4}$ *Allegro molto*). Zwischen den beiden ersten Sätzen besteht zwar grosse Verschiedenheit, aber doch kein entschiedener Contrast; wie der Rhythmus derselbe ist, so ist auch wenigstens dem Thema der Variationen mit dem ersten Satze das Element des Zarten und Weichen gemeinsam. Mit beiden bildet nur der heftig leidenschaftliche, mit pompöser Vorbereitung einsetzende letzte Satz mit seinem straffen Fugenthema einen so scharfen Contrast, dass er alle Erinnerung an das Frühere völlig auslöscht. Wollte man also sonst das Fehlen eines Scherzos weniger beklagen, so wäre dasselbe in diesem Werke ganz an seinem Platze gewesen, zwischen den beiden ersten Sätzen als trennender Gegensatz, oder zwischen den beiden letzten als Vermittlung. So aber, wie es jetzt ist, sehen die Sätze ganz so aus, als wären sie jeder für sich ohne Beziehung auf den andern entstanden und erst durch späteren Entschluss des Componisten zu einer Einheit, die sie nicht bilden, zusammengesetzt.

Trotz allen diesen Ausstellungen im Grossen hat uns nun dennoch auch dieses Werk im hohen Grade gefesselt
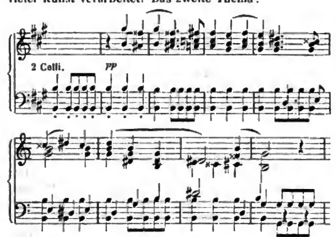
mann's, als voller, kräftiger Vert... Fülle hübsch erfun-
tik entgegentritt. Das sicher...er Motive, das reiche und
ten, die ächte, warme E...igkeit und Mannigfaltigkeit des
Bildung und die fl...eit der Gestaltung und die Feinheit
erwarten, dass ... lauter Züge, die uns in dem jungen
Mit den ...n der bestbegabten Zöglinge der neuroman-
ohne Q...lle erblicken lassen, der uns, wenn er einmal
si... allzu sichtbare Abhängigkeit von bestimmten Mustern überwunden haben wird, noch manche werthe Gabe bringen wird. In aller Kürze weisen wir noch auf die Themen der Sätze hin. Ein reiches und liebliches, in gebundenen Gängen sich ergehendes, stark an Schumann erinnerndes Thema:
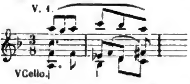


beginnt zu sanft wiegender Begleitung den ersten Satz. Ein Achtelmotiv:



welches in der Uebergangspartie auftritt, bringt einen strafferen Zug und eine grössere Bewegung; dieses wird namentlich in der Durchführung des zweiten Theils mit vieler Kunst verarbeitet. Das zweite Thema:



ist namentlich in der Art seines Einsatzes, dann seiner Harmonisirung eigenthümlich, der erste namentlich ganz originell; nur scheint uns die dreimalige Wiederholung des Einsatzes die Wirkung ein wenig zu schwächen. Es heben sich aus den leisen, geheimnissvoll webenden Klängen hübsche Cantilenen, und namentlich eine ausgedehnte Melodie des ersten Cellos, von der Violine aufgenommen, durch schönen Ausdruck hervor. Woraus die Durchführung vorzugsweise gestaltet ist, sagten wir schon; sie ist auch in der Modulation mit grossem Geschick angelegt und gruppirt, und wenn sie den Tonarten und dem Charakter nach sich von der Stimmung des ersten Theils vielleicht ein wenig zu sehr unterscheidet, so hat es andererseits der Componist mit richtigem Takte eingerichtet, dass uns das Hauptmotiv derselben schon aus dem ersten Theile wohlbekannt ist und wir so den Faden nicht verlieren. Sehr hübsch ist dann wieder der allmälige Rückgang in das erste Thema. — Das Thema der Variationen ist äusserst schlicht und auch zart begleitet; die syncopirte Bewegung und namentlich die Modulation des zweiten Theils geben demselben einen sehnsüchtig-schwärmerischen Ausdruck. Ein feiner Zug ist das stufenweise Absteigen des Basses, was auch bei den Variationen eine grosse Rolle spielt. Von den Variationen sind die beiden ersten noch sehr einfach und die Instrumente nur abwechselnd in ihnen beschäftigt; die erste in der Gruppirung der Perioden noch einfacher wie das Thema. Die Angemessenheit dieser Harmoniefolge



dürfte zweifelhaft sein. Die drei folgenden Variationen gehen in Moll, Nr. 3 in langsamen und gewichtigen Motiven, mit starken harmonischen Härten (namentlich start das gemeinsame Angeben von *C* und *Des* im zweiten Theile, wo erst das zweite Achtel die Harmonie ausfüllt); weicher und bewegter Nr. 4, mit ähnlichen Figuren; sehr wohlklingend die fünfte, in weichem, klagendem Ausdruck, ohne die Sechszehntelbewegung der vorigen; wir geben ihr unter den übrigen den Vorzug; doch ist auch in der sechsten das allmälige Wiederauftreten des Themas, sowie der Nachsatz mit seinen dunkelgefärbten Modulationen sehr anziehend. — Ueber den Grundcharakter des letzten Satzes sprachen wir uns schon aus; wir heben an dieser Stelle das zweite Thema desselben (in E-moll) seinem Eintritte und seiner Modulation nach als hervorragend und eigenthümlich hervor. Dem kurzen ersten Motiv



welches im Anfang dreimal in Fugenweise in verschiedenen Instrumenten auftritt, um dann die Grundlage zu einer unruhigen, zuweilen wild und phantastisch ausbrechenden Bewegung zu geben, haben wir nicht viel Geschmack abgewinnen können; es macht nicht ganz den Eindruck der Natürlichkeit, sondern klingt gezwungen. Sehen wir nun aber auf die spätere Verarbeitung, auf die Verbindung der Achtelbewegung mit getragenen Motiven, auf die Ueberleitung in die Durtonart (die nur stellenweise ein wenig nach Mendelssohn schmeckt), betrachten wir überhaupt diesen Satz für sich allein und ohne seinen Zusammenhang mit den übrigen, so werden wir dem reichen, bald wild phantastischen, bald froh sich erhebenden Leben in demselben, und in jedem Falle auch hier dem fliessenden

Erfindungstalent und der schönen künstlerischen Bildung, die aus jedem Takte spricht, unser eifrigstes Interesse zuwenden.

Ob und was der Componist seit diesem Werke geschrieben, ist uns unbekannt; und wir sind also durch nichts befangen, wenn wir ihn auf jede Weise auf der Bahn, die er ehrenvoll betreten hat und zu deren Verfolgung er den entschiedensten Beruf in sich trägt, fortzuschreiten ermuntern und ihn nur bitten, erstlich mit Rücksicht auf die zu entschiedene Hinneigung an bestimmte Muster sich selbst streng und unnachsichtig zu beobachten, und dann sich wo möglich auch einmal der einfacheren Mittel, mit welchen unsere grössten Meister auskamen, zu bedienen; der wahre Gehalt eines künstlerischen Gedankens kann sich nur in der schlichtesten Form als wirklich probehaltig erweisen.

Nochmals zur Temperatur-Frage. *)

U. Der in Nummer 45 und 46 dieses Blattes veröffentlichte Artikel über die »Temperaturfrage« veranlasst uns zu einigen Bemerkungen. Der Herr Verfasser dieses Artikels spricht sich im Ganzen für die Verschiedenheit des Charakters der einzelnen Tonarten und gegen den mathematisch-physikalischen Standpunkt in der Musiklehre aus, und scheint der Meinung zu sein, dass man von diesem Standpunkte aus die Verschiedenheit des Charakters der Tonarten nur leugnen könne. Er bringt daher eine Anzahl Beweise für diese Verschiedenheit und glaubt damit auch die Sätze der Physik widerlegt zu haben. Wir müssen diese Angriffe entschieden zurückweisen: die moderne Akustik leugnet durchaus nicht die Verschiedenheit im Charakter der einzelnen Tonarten, sie erklärt aber diese Verschiedenheit auf andere Weise, als der Herr Verfasser, und selbst solche Musiker, welche sonst den neuen Theorien nicht huldigen (vgl. Dommer's Musikalisches Wörterbuch, wo es z. B. heisst, dass die Helmholtz'sche Erklärung der Con- und Dissonanz von keinem Musiker zugegeben werden könnte), werden in diesem Punkte nicht umhin können, die Resultate der physikalischen Untersuchungen anzuerkennen. Es liegt nun nicht in unserer Absicht, den ganzen Aufsatz einer eingehenden Kritik zu unterwerfen, wir wollen nur einige Punkte desselben näher besprechen.

Da wird zunächst in Nr. 1 des Artikels gesagt, Hauptmann habe die Unmöglichkeit einer vollkommen gleichschwebenden Temperatur nachgewiesen; es kam uns dies gleich von vornherein etwas unwahrscheinlich vor, und eine genaue wiederholte Lectüre des citirten Hauptmann'schen Aufsatzes (Chrysander's Jahrbücher 1863 über »Temperatur«) zeigte uns gerade das Gegentheil. Hauptmann giebt nämlich zunächst eine genauere Berechnung der Schwingungszahlen für die Töne, welche zu einer in gleichschwebender Temperatur gestimmten Octave gehören: er schliesst daran eine Kritik eines Vorschlags zur mechanischen Herstellung einer gleichschwebenden Temperatur auf dem Griffbret der Guitarre, welcher darin besteht, die Bunde auf demselben so einzurichten, dass ein jeder von der Saitenlänge des nächsttieferen Tons $^1/_{18}$ abschneidet: er zeigt, dass dies eine praktische Regel ist, die zwar annähernd richtige Resultate giebt, die aber schon deshalb keinen theoretischen Werth hat, weil man nicht zu einer richtigen, sondern nur zu einer allerd… [misprint: fragments of another text are overprinted here]
langt. Schliesslich aber…n, weil seine Erfindung und sein ganzer
Bemühungen Scheibler's »Hanebüchenes« enthalten, daher bei
bende Temperatur so genau her…hen Mache uns kein Interesse ab-
lität der Schwingungszahlen des g…alige Ouvertüre fand trotz der
erlaubt. Scheibler hat nämlich eine g…ur wenig Beifall.
gabeln verfertigt, von denen jede folgende …mmermusik, in welcher
…spielte, sowie über
Schwingungen mehr machte, als die vorherge…der Nummer be-
nnn die Schwingungszahlen, welche den einzelnen
Tönen zukommen, genau kennt, so kann man mit Hülfe
Gabeln eine wirkliche gleichschwebende Stimmung herstel…
allerdings nur in der von Scheibler gewählten Tonhöhe (*a* mit 440 Schwingungen). Hierzu ist nun noch hinzuzufügen, was Herrn Hauptmann noch nicht bekannt war, dass jetzt der Mechanikus König in Paris Sätze von je 13 Stimmgabeln construirt und zum Preise von 100 Franken in den Handel gebracht hat, *) welche genau die 13 Töne einer in gleichschwebender Temperatur gestimmten Octave geben, und zwar für jede beliebige Tonhöhe (neue tiefe Pariser Stimmung, deutscher Kammerton u. s. w.); — König hat ferner, um das Stimmen noch mehr zu erleichtern, Stimmgabelsätze angefertigt, von denen eine jede in einer Secunde vier Schwingungen weniger macht als der Ton, den sie bestimmen soll. Man hat mithin jeden Ton des zu stimmenden Instruments um so viel höher zu stimmen als die betreffende Stimmgabel, dass er in einer Secunde vier Schwebungen mit ihr macht. Man kann also mit diesen Stimmgabeln und einem Metronom, welches die Secunden schlägt, ohne musikalisches Gehör mit mathematischer Präcision eine gleichschwebende Temperatur herstellen: denn die Schwingungszahlen der einzelnen Gabeln sind von König absolut genau bestimmt nach den neuen optischen und mechanischen Methoden, welche jetzt in der Akustik verwendet werden. Die auf diese Weise bestimmten ganzen und halben Tonintervalle sind einander wirklich gleich und keins derselben hat einen Ueberfluss gegen ein anderes, es ist vielmehr durch die Kunst des Mechanikers der von der Mathematik längst *in abstracto* weggeschaffte »Ueberfluss« nun auch *in concreto* vollkommen entfernt und das »wissenschaftlich Evidente« ist auch »sinnlich sichtbar« gemacht mit Hülfe der erwähnten neuen Beobachtungsmethoden, wie sie z. B. von Melde in seiner »Lehre von den Schwingungscurven«, von Lissajous in den *Annales de Chim. et de Phys.* 1857, 51, 147, und auch in den neueren grössern physikalischen Lehrbüchern auseinandergesetzt sind. Alle diese Sachen sind ganz klar, und wenn der Verfasser die Temperaturfrage mystisch nennt, so ist dazu nur zu bemerken, dass andere Leute nichts Mystisches darin finden können, denn die Mathematik leidet einmal nichts Mystisches; es mag zwar Leute geben, welche den Infinitesimalcalcül mysteriös finden, aber die mathematische Behandlung der Temperaturfrage geschieht mit Hülfe der einfachsten Sätze der elementaren Arithmetik und ist z. B. die Hauptmann'sche Darstellung in dem angeführten Aufsatze (Chrysander's Jahrbücher 1863), ferner auch die von Chladni (Akustik 1802 S. 38—56) als Muster der Klarheit hinzustellen.

Ohne uns bei der Frage, ob die Quart eine Dissonanz sei, wie der Herr Verfasser in Nr. 3 seines Aufsatzes sagt, oder ob sie nicht vielmehr eine Consonanz sei, aufzuhalten, gehen wir gleich zu Punkt 4 über, wo von einem »Zwiespalt zwischen den evidenten Tonrechnungen und den ebenso evidenten Gehörempfindungen« die Rede ist. Ein solcher Zwiespalt ist aber gar nicht vorhanden, denn auch Leute, welche sich keines besondern musikalischen Gehörs erfreuen, werden stets die Schwebungen hören, wenn man z. B. auf einem gleichschwe-

*) Obigen Aufsatz, der von einem Physiker herrührt, glaubten wir unsern Lesern zur weitern Aufklärung über diese Sache nicht vorenthalten zu dürfen. D. Red.

*) Vergl. König's Katalog akustischer Instrumente 1865, III. Abschnitt Nr. 45 und 46.

mann's, als voller, kräftiger Vertr[illegible]nschlägt, und wer-
tik entgegentritt. Das sicher[illegible]bedeutend wohlklingen-
ten, die ächte, warme R[illegible]es wird dor temperirte Ac-
Bildung und die fl[illegible]ord gewöhnte Ohr sehr wohl
erwarten, dass [illegible] auf dem Clavier tritt dieser Uebel-
[illegible]nicht so deutlich hervor (vergl. Helm-
[illegible]en Tonempfindungen, 3. Abtheilung).

Mit den [illegible]einer gleichschwebenden Temperatur den Ton-
ohne O[illegible]r zu verstehen, ist uns nun in der That nicht mög-
si[illegible] wollen aber darum die Verschiedenheit in den Cha-
[illegible]eren derselben nicht leugnen und die in Nr. 5 des Auf-
[illegible]atzes angeführten Beispiele von der Erkennung der Tonarten bei verschiedener Tonhöhe gar nicht in Abrede stellen, müssen uns aber auch in Bezug auf diesen Gegenstand den Ansichten von Helmholtz (siehe das Capitel über das System der Tonarten in dem angeführten Werke desselben) anschliessen. Helmholtz zeigt dort, dass bei den einzelnen Instrumenten einzelne Töne andere Obertöne, also auch andere Klangfarbe haben als andere, und dass dadurch der verschiedene Charakter der Tonarten entsteht. Bei den Streichinstrumenten sind es die leeren Saiten, welche einen besonders hervortretenden Klang haben, bei den Clavieren haben, abgesehen von andern Unterschieden, z. B. die Töne der Untertasten eine andere Klangfarbe, als die der Obertasten, weil die Kraft, mit der die Hämmer gegen die Saiten geschnellt werden, eine andere ist, — ähnlich ist es bei andern Instrumenten; nur bei den Orgelregistern (besonders bei den weiten gedeckten Pfeifen) zeigt sich kein Unterschied, und auch sachverständige Musiker haben zugegeben, dass auf der Orgel der Tonartencharakter nicht so deutlich hervortrete als auf andern Instrumenten. — Durch die erwähnten Unterschiede in der Klangfarbe der verschiedenen Töne lässt sich auch erklären, dass das C-dur der *C*-Clarinette eine andere Klangfarbe hat, als das D-dur einer um einen Ton tiefern *B*-Clarinette, obgleich beide Tonarten dieselbe Tonhöhe haben. Es folgt also aus dieser Beobachtung noch lange nicht, dass die verschiedenen Tonarten verschiedene diatonische Verhältnisse haben; es haben vielmehr alle Dur-Tonleitern und ebenso auch alle Moll-Tonleitern nach festen, unwiderleglichen physikalischen Grundsätzen unter sich dieselben diatonischen Verhältnisse und zwar sowohl bei der gleichschwebenden Stimmung, als auch bei der reinen natürlichen. Wenn aber auf einem Instrumente die diatonischen Verhältnisse der einzelnen Tonarten nicht vollkommen übereinstimmen, so ist dies nur ein Zeichen, dass die gleichschwebende Temperatur nicht vollkommen ausgeführt ist. Der Tonartencharakter besteht also trotz der Gleichheit der diatonischen Verhältnisse aller Dur- und aller Moll-Tonarten, und zwar nicht blos als »Glaubensact«, sondern in Wirklichkeit.

Berichte.

Berlin. *R. W.* Die Hoffnungen, welche ich kürzlich in Bezug auf die Thätigkeit unserer Hofoper aussprach, scheinen sich nicht realisiren zu wollen. Die classische Oper ist mit Ausnahme etwa des »Figaro« und »Joseph in Aegypten« oder des lückenbüssenden »Freischütz« ganz vom Repertoire verschwunden.*) Die »Hugenotten« und Gounod's »Margarethe« sind zu Oasen in der Opernwüste geworden, und das ärgste Uebel, die Ueberschwemmung mit Wagner'scher Musik, ist mit Niemann über uns gekommen. So habe ich denn nur der Wiederaufnahme von Marschner's »Hans Heiling« zu gedenken, der aber vermuthlich ebenso bald, als vor Jahresfrist wieder *ad acta* gelegt werden wird, da er Kassenerfolge à la Meyerbeer nicht erzielen kann. — Erfreulicher sieht es in den Concertsälen aus. Da wird fast ausschliesslich gute Musik gemacht, und die kleineren Genossenschaften wetteifern darin mit den grossen Instituten. Die bedeutendste Aufführung dieses Winters war die des »Elias« durch den Stern'schen Gesangverein, welche als Gedächtnissfeier für Mendelssohn diesmal am 3. Nov. stattfand. Ueber die Vorzüglichkeit der Chöre und die Präcision des Orchesters vermag ich Neues nicht zu berichten. Beides stand auf gewohnter Höhe. Interessant war im Uebrigen die Mitwirkung Herrn Hill's aus Frankfurt a. M. in der Partie des Elias und der Frau Blume-Santer aus Dresden. Dramatisch belebter und musikalisch gediegener, als von dem Erstgenannten, kann man die grosse Aufgabe, welche der Elias bietet, wohl kaum hören. Stimmlich freilich befriedigte er nicht in gleichem Grade, da Organ und Tonbildung der vollkommenen Ausführung seiner Intentionen hindernd entgegentraten. Die Sopransoli fanden in Frau Blume eine ausgezeichnete Vertreterin. Beklagenswerth aber ist und bleibt es doch, dass die vorzüglichen Kräfte unserer Oper einer jeden künstlerischen Thätigkeit ausserhalb des Theaters fern gehalten werden, so dass das grosse Berlin erst mit Mühe und Noth von ausserhalb ausreichende Gesangskräfte herbeiziehen muss. Für die Opernsänger und -Sängerinnen wäre es wahrlich von grösstem Nutzen, wenn sie hin und wieder der Opernatmosphäre entzogen und in reineren Kunstäther versetzt würden. — Die Singacademie beging das Todtenfest durch Aufführung des Mozart'schen Requiem und der Bach'schen Cantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«; der Domchor liess in seinem ersten Abonnement-Concert zum ersten Male eine Motette von Palestrina »*Ego sum panis vivus*« und ein Graduale für Männerstimmen von Lassus hören. Das Motett trägt die unverkennbare Signatur derartiger Compositionen des genannten Meisters, hebt sich aber in keiner Weise hedeutsam unter ihnen hervor. Interessanter und anregender ist dagegen das Graduale mit den eigenthümlichen Solosätzen des Tenors und Basses. Die Krone des Abends bildete S. Bach's zweichörige Motette »Der Geist hilft unserer Schwachheit auf«. (Schluss folgt.)

*) Mittlerweile ist auch die Zauberflöte wieder gegeben worden.
Die Red.

Leipzig. Ein neues Rossini'sches Zeitalter blüht bei uns auf, und nicht etwa im Theater, sondern im Concert. Vorigen Winter das *Stabat mater*, heuer im Gewandhause zuerst eine jener ächten Zuckerbäcker-Arien, dann ein ganzer Concerttheil mit der Tell-Ouvertüre und Stücken aus der »Belagerung von Korinth«; jetzt wieder in der Euterpe (im fünften Concert am 11. Dec.) ebenfalls im zweiten Concerttheil lauter Rossini: nochmals die Wilhelm Tell-Ouvertüre und Stücke aus derselben Oper! Der nämliche Rossini, dessen leichtgeschürzte und süsse Weisen schon in Wien einmal Beethoven in den Hintergrund drängten, wird jetzt in Leipzig mit dem Stempel des Classicismus beehrt. Es ist doch etwas Schönes um die deutsche Vielseitigkeit und Gerechtigkeit! Was die Euterpe betrifft, so kann man wenigstens Einiges zu ihrem — Verdienst dabei sagen. Erstlich ist sie eben die Euterpe, wo kein »Schulzwang« und kein »versauerter Classicismus« herrscht; zweitens hat sie noch in so fern das »Bessere« gewählt, als der »Wilhelm Tell« von Vielen für eine »classische Oper« gehalten wird; drittens galt es diesmal des Königs Geburtstag zu feiern, und wie konnte dies besser geschehen, als durch italienische Musik, in zarter Erinnerung nämlich an die grossen Vergünstigungen und die Vorliebe, mit welcher unter früheren Regenten an diesem Hofe die italienische Musik gehegt und gepflegt wurde, wodurch bekanntlich auch der deutsche C. M. v. Weber in so gemüthliche Lage versetzt war. Fast möchte man auch noch viertens ein »patriotisches« Motiv im Text erblicken . . . . . . doch genug davon und nur noch den kurzen Bericht, dass der

erste Theil des Concerts Mendelssohn's »Walpurgisnacht« brachte, und zwar, was den Chor betrifft, in recht gelungener frischer Weise. Am wenigsten konnten uns die Solisten befriedigen, obwohl die Euterpe es sich viel Geld kosten zu lassen schien, gerade diese Partien recht gut zu besetzen. Herr Dr. Gunz aus Hannover und Herr Mitterwurzer aus Dresden sind aber leider, was Stimme betrifft, halbe Ruinen. Ersterer brillirt nur noch durch sein schönes Falsett; wo dies nicht zu brauchen war, erschien seine Stimme in der freilich grossen Centralhalle gebrochen und krank. Wie Herr Mitterwurzer die Partie des Druiden annehmen mochte, bleibt uns ein Räthsel, da er beim ersten Durchblick sehen musste, dass seine Kraft, sein Ansatz in diesen Tonlagen nicht mehr ausreichen. Besser waren Frl. Cl. Martini von hier und Herr Freny aus Dresden (letzterer in den Tellscenen als Walter, Herr Gunz als Arnold, Herr Mitterwurzer als Tell). — Die Tell-Ouvertüre, dieses brillant instrumentirte Salon- und Virtuosenstück, wurde frischer gespielt als im Gewandhause, aber auch nicht so vollendet und abgerundet, namentlich von Seiten der Holzbläser. In der Walpurgisnacht liessen die Hörner Reinheit der Zusammen-Stimmung zu wünschen übrig. Die Gesammtwirkung war nicht günstig wie neulich in der Schubert'schen Symphonie; das Orchester schien uns zu dünn für den grossen Raum. — Der Saal war gesteckt voll, der Beifall, wie gewöhnlich, äusserst rauschend.

— Wenn Frau Cl. Schumann im Gewandhaus-Concert spielt, so pflegt dasselbe einen festlichen Charakter anzunehmen, Niemand verschenkt seine Karte, jeder Hörer kommt mit Feiertagsstimmung. So war es auch diesmal im achten Abonnement-Concert, in welchem die gefeierte Künstlerin Mendelssohn's zweites (Dmoll-) Concert und dann mehrere Solostücke spielte. Die Wahl des ersteren war uns eine sehr willkommene, da es selten gehört wird und noch seltener gerade von diesen Händen. Was sollen wir weiter sagen? Man muss eben mitgehört und mitempfunden haben. Die hohe Weihe, die über dem Adagio lag, die Lebendigkeit und der rhythmische Aplomb in den Allegrosätzen sind eben unübertrefflich. Auch in den Solostücken, worunter das geistvoll combinirte Präludium von Kirchner in G-dur, dann Schumann's nachgelassenes Scherzo und »Traumeswirren«, dann auf anhaltenden Beifall und Hervorruf noch desselben Dmoll-Romanze, brachte ihr Spiel eine elektrisirende Wirkung hervor. — In Bezug auf Composition war das Concert besonders interessant durch die zum ersten Mal vorgeführten zwei Sätze der unvollendeten Hmoll-Symphonie von Fr. Schubert, über die unsere Zeitung schon mehrfach berichtet hat (siehe besonders Nachricht aus Wien S. 42). Wir können nach einmaligem Hören hier nur soviel sagen, dass auch uns besonders der erste Satz entzückend schön erschien, dass wir in dem Andante wohl ebenfalls den köstlichsten Ideen begegneten, dass wir aber hier den Organismus, die Architektonik nicht sofort zu übersehen vermochten. Das Stück schien uns an formellen Mängeln (Längen) zu leiden. Doch sagen wir das blos als unsern augenblicklichen Eindruck. — Das Concert wurde eröffnet mit einer neuen Ouvertüre (Nr. 2, D-dur) von dem *enfant gâté* unserer Gewandhausdirection, Hrn. S. Jadassohn. Sobald dieser Componist eine Ouvertüre oder Symphonie geschrieben hat, liest man sofort auf dem Programm jenes »Neu, Manuscript, unter Direction des Componisten«, während so mancher viel bedeutendere Componist, ähnlich wie Kaiser Heinrich IV. im Büsserhemde vor der Thüre des Papst Gregor VII., umsonst auf Berücksichtigung und Einlass im Abonnement-Concert wartet (wir wollen hier nur an Brahms und Grimm erinnern, kennen aber zufällig manches sehr interessante ungedruckte Stück, das den Componisten einfach zurückgeschickt wurde). Wir haben nicht das Glück, uns zu den Verehrern der Jadassohn'schen Muse zu rechnen, weil seine Erfindung und sein ganzer Stil zu viel Grobkörniges, »Hanebüchenes« enthalten, daher bei aller sonst nicht ungeschicklichen Mache uns kein Interesse abzugewinnen vermögen. Die diesmalige Ouvertüre fand trotz der eigenen Direction des Componisten sehr wenig Beifall.

(Ueber die vierte Abendunterhaltung für Kammermusik, in welcher Frau Schumann u. a. das neue Trio von Brahms spielte, sowie über andere Productionen, können wir erst in folgender Nummer berichten. D. Red.)

Nachrichten.

Man schreibt uns aus Bonn: Das zweite Abonnementconcert (5. Dec.) brachte Haydn's Jahreszeiten. Die beiden Haydn'schen Oratorien hören wir hier verhältnissmässig oft, was wir uns immerhin gern gefallen lassen, wenn nicht leider Componisten wie Bach, Schumann, selbst Händel davor einigermaassen zurückträten; die Leistungsfähigkeit hiesiger Kräfte ist dabei allerdings nicht ohne Einfluss. Die Aufführung der Jahreszeiten war eine befriedigende; namentlich waren die Soli in guten Händen. Herrn Hill, welcher die Basspartie sang, gebührte der Preis des Abends. Neben ihm war ein junger Tenorist, Herr Ruff aus Mainz, dem Publicum eine neue und sehr erfreuliche Erscheinung; mit einer kräftigen, in allen Registern gleich klangvollen Stimme verbindet er gute Schule und einfachen, ungekünstelten Vortrag, welcher bei ferneren Studien gewiss noch grössere Freiheit und Sicherheit erlangen wird. Die Sopranpartie wurde von Fräul. Rothenberger gesungen, in den rheinischen Städten seit langer Zeit bekannt und geschätzt; sie hat eine zwar nicht grosse, doch namentlich in der mittleren Region recht angenehme Stimme und weiss auch richtig aufzufassen und vorzutragen; leider beeinträchtigt sie öfters die Wirkung durch theatralische Manieren. Der Chor war nicht sehr stark und auch nicht gleichmässig besetzt, namentlich der Sopran unverhältnissmässig schwach. Doch war die Ausführung eine im Ganzen correcte und sichere, und einen Theil der Schuld an der mangelhaften Wirkung einiger Chöre trug die viel zu starke Begleitung des Orchesters. Es ist Schade, dass auf die gleichmässige Fortbildung unseres Orchesters, welches augenblicklich manche recht gute Kraft enthält, nicht diejenige Sorge verwendet wird, ohne welche auch der beste Stoff zur Tüchtigkeit und Feinheit nicht gebracht werden kann.

Im vierten Gesellschafts-Concert im Gürzenich zu Cöln (4. December) brachte F. Hiller sein Oratorium »Saul« neuerlich zur Aufführung.

In Frankfurt a. M. kam kürzlich S. Bach's Hmoll-Messe zur Aufführung. Ebendaselbst hatte Frau Cl. Schumann in einer Kammermusik-Soirée u. a. Brahms' Adur-Clavierquartett unter grossem Beifall vorgetragen.

Zur nächstjährigen Weltausstellung in Paris haben die dortigen Theater bereits ihr Programm ausgegeben. Darnach giebt's u. A. in der Opéra Comique *»Pardon de Ploermel«*, in den Variétés *»La belle Hélène«*, in den Bouffes parisiens *»Orphée aux enfers«*, in der grossen Oper natürlicher Weise die Afrikanerin — Alles Meyerbeer-Offenbach! Dazu kommen im Vaudeville *»La dame aux Camélias«*, in der Porte St. Martin *»La Biche au bois«*, das famose Novitätenstück, etc. etc. *Quel sublime spectacle!* Doch halt, auch spanische Stiergefechte sind in Aussicht und Shakespeare zu englisch, dann auch Goethe's Egmont mit Beethoven's Musik und Michel Beer's Struensee mit Musik von Meyerbeer.

Den G. Sand'schen Roman *»La petite Fadette«*, welchen Mutter Birch zum Schauspiel verarbeitete, hat nun auch ein französischer Componist, Semet, für die Fantaisies parisiennes als Oper hergerichtet. So ist's recht, »die Grille« muss singen. Was wird aber die Gossmann dazu sagen?

Joachim spielte am 2. Dec. in Pasdeloup's Concert das Amoll-Concert von Viotti; das sicher 4000 Personen zählende Publicum ward zu einem Beifallssturm hingerissen, wie er selbst in Paris selten ist. Joachim spielte noch einmal bei Pasdeloup und zweimal im engern Kreise des Athenäums.

Der Kritiker Herr E. Schelle in Wien hält daselbst Vorlesungen über Geschichte der Musik.

Der Oratorien-Verein in Esslingen brachte am 2. December zum ersten Mal eine Aufführung von Schumann's »Das Paradies und die Peri«. Die Soli wurden von Dilettanten, aber, wie der Schwäbische Courier sagt, befriedigend gesungen. Das Werk hinterliess einen so bedeutenden Eindruck, dass allgemein der Wunsch einer Wiederholung ausgesprochen wurde.

Am 4. December fand in Berlin die dreihundertste Aufführung der »Zauberflöte« statt.

In Dessau giebt es diesen Winter wieder Kammermusik-Soiréen, veranstaltet von den Herren Hofcapellmitgliedern Herlitz, Bertram, Bräuner und Schwartz. Das erste Programm enthielt Quartette von Mozart, Beethoven und Schumann.

Todesfälle. Am 2. December starb in Carlsruhe der Hofcapellmeister Joseph Strauss, 74 Jahre alt. Er hatte 48 Jahre hindurch das Hoforchester geleitet. — Ebenfalls am 2. Dec. starb in Kopenhagen der bekannte Violoncell-Virtuose Chr. L. Kellermann, nachdem er kurz vorher sein Violoncell, ein berühmtes Instrument, aus Noth hatte verkaufen müssen. — Am 3. Dec. starb in Carlsruhe Joh Wenzel Kalliwoda — nach einem Nekrolog in der Beilage zur A. A. Ztg. vom 14. Decbr geb. am 21. März 1800 in Prag —, ein Componist, der in den dreissiger und vierziger Jahren sehr geschätzt war, dessen Symphonien viel gespielt wurden, auch in der That sehr hübsch sind; später wurde er durch originellere und bedeutendere Tondichter verdrängt.

Leipzig. Sonntag, den 9. Decbr., fand im Schützenhaussaale zum Vortheil der seit längerer Zeit erkrankten Opernsängerin Frau Thelen eine gut besuchte musikalische Matinée statt, an deren Ausführung sich verschiedene hiesige Kräfte, namentlich Sänger und Sängerinnen unseres Stadttheaters betheiligten.

— Der königliche Geburtstag wurde auch diesmal vom Conservatorium feierlich begangen. Es wurden hierbei Compositionen von Zöglingen (zwei Compositionen des »*Salvum fac regem*« von N. B. Emanuel aus Stettin und R. Hackmann aus Mannheim) und classische Compositionen durch Zöglinge zu Gehör gebracht.

— Die 34. Aufführung des Dilettanten-Orchester-Vereins (16. December) brachte: Militair-Symphonie von Haydn; Concert in G-moll von Mendelssohn; Entr'act aus »Rosamunde« von Schubert; Zwei Solostücke für Pianoforte von Raff und Jaell; Jubelouvertüre von Weber.

— Die Oper, welche Herr Capellmeister Reinecke vollendet hat (es soll eine fünfactige grosse Oper sein), heisst nach einer Mittheilung der »Signale« »König Manfred«, der Text ist von Fr. Röber bearbeitet.

ANZEIGER.

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das vierte Quartal (I. Jahrgang) der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten ihre Bestellungen auf das erste Quartal des II. Jahrgangs schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipziger Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 27. December 1866. **Nr. 52.** I. Jahrgang.

Ueber den ersten Eindruck eines Musikstücks.

An Herrn Prof. B. in L.

Sie werden sich kaum mehr eines kurzen Gesprächs erinnern, das sich vor einiger Zeit zwischen uns in einem geistreichen Zirkel entspann. Sie behaupteten (wenn ich nicht irre, nach Anhören einer Cello-Sonate von Beethoven Op. 102), das wahre Kunstwerk müsse sofort auch dem Laien gefallen, in ihm einen vollen Eindruck hervorrufen. Ich widersprach — da drängten sich leider andere Personen der Gesellschaft, andere Gesprächsstoffe zwischen uns, und vergebens versuchte ich den Abend Ihnen nochmals nahe zu kommen, um über das Thema zu möglichstem Einverständniss zu gelangen. Mittlerweile haben Sie wohl die ganze Episode vergessen, während das Thema mir immer wieder neu in Erinnerung kam. Ich bringe es heute öffentlich zur Sprache, da ich oft genug die Erfahrung gemacht, dass gar viele Laien Ihre Meinung theilen.

Zuvörderst müssen wir uns darüber verständigen, was unter einem »Kunstwerk« zu verstehen ist, und dann darüber, was dazu gehört, ein Kunstwerk soweit zu verstehen, dass über Eindruck oder »Gefallen« die Rede sein kann.

Ich verstehe unter Kunstwerk nicht schlechtweg das, was dem Durchschnitts-Menschen sofort als hübsch erscheint oder ihm einen behaglichen Sinnenreiz bereitet. Würde man vom Kunstwerke blos das letztere fordern, so müsste ein Strauss'scher Walzer, eine italiänische Arie gleich oder über einer Beethoven'schen Symphonie oder einem Bach'schen Präludium stehen, denn die sinnliche Wirkung ist dort ohne Zweifel grösser als hier, der Eindruck tritt sofort ein. Vielmehr verstehe ich unter Kunstwerk die eigenthümliche, durch das betreffende Mittel versinnlichte Emanation eines künstlerisch besonders begabten Menschen; ich fordere, dass, je näher ich mich mit dem Kunstwerke vertraut mache, mir immer mehr die Vollkommenheit und der Reichthum seines Wesens klar werde, Vollkommenheit in dem Sinne, dass jede Einzelheit streng organisch zum Ganzen gehöre, der Idee des Stücks durchaus entspreche, sie hebe und trage, dass sie als Mittelpunkt und Hauptsache erscheint. Von diesem Gesichtspunkt ausgehend werde ich viel eher noch einen Strauss'schen Walzer für ein Kunstwerk erklären können als etwa eine Arie von Rossini, weil ersterer nichts anderes will, als sinnliche Behaglichkeit und Lust an rhythmischer Körperbewegung erwecken, und dies erreicht wird durch einschmeichelnde Melodie und streng gleichmässige, auch dem niedersten Auffassungsvermögen eingänglichen Rhythmus, der desshalb eine gewisse Mannigfaltigkeit der Einzelfiguren und der kleineren Rhythmen noch nicht ausschliesst. Die Opernarie hat schon viel höhere, ja unter Umständen die höchsten Bedingungen zu erfüllen, und die Mittel, die ein hübscher Walzer zur Voraussetzung hat, genügen hier natürlich längst nicht mehr. Ihre Haltung ist bedingt durch die Art der Oper überhaupt, dann durch den Charakter der dramatischen Figur, endlich durch die Situation und die besondere Gemüthsstimmung, welcher die Arie Ausdruck zu geben hat. Die hübscheste Tanzmelodie, für den Sänger oder die Sängerin passend gesetzt, wird in der ernsten oder tragischen Oper von vornherein nicht am Platze sein, weil der Gedankenkreis des Hörers bereits in eine ernste Richtung gebannt ist oder gebannt werden soll, welcher der vorherrschende Rhythmus schon überhaupt entgegensteht, wie viel mehr der Tanz-Rhythmus. Eine gewisse Art des Hübschen wird überhaupt hier noch lange nicht die richtige Wirkung machen, wenn es eben noch in der niederen Sphäre der Kunst sich bewegt, etwa im Volkslied-artigen, oder wenn dem Ausdruck der Melodie, dem Ausdruck des Stimmungswechsels u. s. w. die Harmonie nicht entspricht, wenn diese arm und dürftig ist, der Melodie keinen tieferen Hindergrund giebt u. s. w. Ferner wenn das Mittel etwa zum Zweck erhoben wird, wenn der Gesang, die Stimme oder einzelne besondere Töne des Sängers, seine Fertigkeit in Rouladen, Trillern u. dgl. in den Vordergrund treten, und dem dramatischen Moment und dem Charakter der dramatischen Person einfach Valet gesagt wird. Die italienische Oper scheidet sich gerade dadurch von der deutschen,

dass ihr die letzteren Bedingungen des Kunstwerks ganz gleichgültig sind, sie will nur, dass der Sänger Gelegenheit finde, obengenannte Eigenschaften zu entwickeln, dadurch zu glänzen und das Haus durch diese Mittel zum Enthusiasmus hinzureissen. Der deutsche Künstler, der gebildete deutsche Kunstfreund fühlt sich in solchen Momenten einer berauschten Menge gegenüber ganz vereinsamt, er begreift nicht, wie das Volk das Incongruente von Mittel und (richtig verstandenem) Zweck so gar nicht fühlt — er hat ein Recht kühl, ja ärgerlich zu sein, weil er in seinem Bewusstsein einer höheren, reineren Anschauung über das Wesen des Kunstwerks sich über einer Menge erhaben fühlt, welcher der Stempel der blos sinnlichen Empfänglichkeit und der Unbildung aufgedrückt ist. Vergleichen Sie einmal ernstlich die in Passagen aller Art auf- und abquirlende Gesangspartie einer Rossini'schen Arie aus einer Oper, deren Stoff ernsthafte Behandlung fordert, mit dem Text — unter hundert Fällen werden Sie in neun und neunzig eingestehen müssen, dass der Text ganz entgegengesetzte Worte enthalten könnte, dass dann die Musik vielleicht sogar weit besser dazu passen würde. Lassen Sie sich dann von einem Musiker auseinandersetzen, welcher Art die Harmonik, die Modulation dabei, wie sie sich zu dem textlichen Stoffe verhalten — Sie werden auch hier zur Antwort erhalten, dass das Gerüste, auf welchem so glänzende Aeusserlichkeiten umgehangen sind, höchst schal, leer und dürftig sei, derart, dass man eine besondere Betrachtung gar nicht wagen dürfe, ohne von einem peinlichen Gefühl überfallen zu werden, das dem Ekel sehr nahe kommt. Im Gegensatz hierzu wäre das Experiment zu empfehlen, in einem Mozart'schen, Beethoven'schen, Bach'schen Stück die Melodie wegzulassen — Sie werden merken, dass etwas fehlt, aber das übriggebliebene wird immer noch an sich verrathen, dass man ein bedeutendes Kunstwerk vor sich hat; bei manchen Stücken könnte das Experiment so weit getrieben werden, dass man blos den Bass oder eine Mittelstimme spielte, ja selbst blos den Rhythmus mit den Fingern trommelte, und immer wird ein kenntnissreicher Musikmensch merken, dass er ein wirkliches Kunstwerk vor sich hat.

Sie verstehen mich nun wohl, was ich unter der Vollkommenheit des Kunstwerks meine, und erlassen mir die Aufzählung aller übrigen Bedingungen, deren so viele sind, als es eben Standpunkte giebt, von welchen aus ein Kunstwerk angeschaut werden kann.

Ich wende mich demnach zu dem zweiten Punkt: was dazu gehört, an einem Kunstwerke Gefallen zu finden — ich will nicht sagen, es zu verstehen, denn ein Kunstwerk vollkommen zu verstehen, will fast ebensoviel bedeuten, als das Kunstwerk selbst bedeutet. Schumann sagt einmal sehr richtig, der Genius werde vielleicht nur vom Genius ganz begriffen — und was vom Genius gilt, kann auch vom Werke gelten. Wenn wir nun speciell vom musikalischen Kunstwerke sprechen, so erlaube ich mir Sie daran zu erinnern, dass dasselbe sich in der Zeit entfaltet. Das Gemälde steht dem Beschauer als Ganzes gegenüber, das er, so lange es ihm beliebt, betrachten, zu dem er jeden Augenblick nach Betrachtung der Einzelheiten zurückkehren, an dem er also das Verhältniss der Theile zum Ganzen mit verhältnissmässiger Leichtigkeit studiren kann. Dennoch gehört besondere Empfänglichkeit, einige Kenntniss und Uebung dazu, um sofort den richtigen Eindruck selbst von anerkannt höchst bedeutenden Gemälden zu empfangen. Ich habe nicht wenige gebildete, empfängliche, sinnige Menschen gesprochen, die von Raphaels Sixtinischer Madonna erst nach längerem Beschauen ergriffen, entzückt, begeistert waren — ich selber habe es auch an mir erlebt. Um wie viel schwerer ist aber das Begreifen eines musikalischen Kunstwerks! Wenn Sie ein längeres Musikstück einmal gehört haben, so ist das so viel oder so wenig, als wenn Sie auf ein Gemälde einen Blick geworfen hätten; vielleicht noch weniger, denn nach dem einen Blick werden Sie sich schon Rechenschaft über das Ganze des Geschauten geben können — nach dem einmaligen Hören des Musikstücks schwerlich, denn nicht einmal dem geübten Ohr des Musikers ist dies immer möglich. Wer garantirt mir und Ihnen selbst, dass Sie während des Zuhörens nicht, wenn auch nur kurze Zeit, zerstreut waren, dadurch aber den Faden des Zusammenhangs verloren hatten? Und wer garantirt mir nun gar, dass Sie, als Laie und ungeübter Musiker, überhaupt im Stande sind, Melodien zu unterscheiden, wiederzuerkennen, letzteres besonders, wenn etwa dieselbe Melodie mit veränderter Harmonisirung auftritt? In letzterem Falle ist zumeist das Verständniss des Laien bereits am Ende angelangt; seine schwache oder ungeübte Auffassungskraft von Tönen oder Tonverbindungen versetzt ihn wie in einen Nebel, in dem er herumtappt, ohne irgend mehr eine Richtung behalten zu haben — ganz entgegengesetzt dem vollkommenen Musiker, von dem Schumann verlangt, er müsse beim ersten Mal hören auch das complicirteste Orchesterwerk wie in leibhafter Partitur vor sich sehen. Ich frage Sie aber, wie demnach bei einem Laien nach einmaligem Hören eines längeren Stücks von einem »Gefallen« oder einem »Eindruck« die Rede sein kann, besonders wenn der Componist nicht eben höchst »populär« schreibt; denn Sie werden mir doch zugestehen, dass ein tiefsinniges Musik-Genie, das die Geheimnisse seiner phantastischen Innenwelt in Tönen ausprägt, ebenso wenig populär erscheinen kann, als ein tiefsinniger Dichter, der uns die höchsten metaphysischen Gedanken in Worten mittheilen will, deren Sinn denn auch nur dem sich erschliesst, der zu denken gewohnt und einigermassen geübt ist, sich in den höheren Problemen der Philosophie zu bewegen.

Gestatten Sie mir noch einige specielle Beispiele anzuführen. Wenn ich Ihnen ein einfaches Volkslied von acht Takten vorspiele, so werden Sie auch als Laie noch ein festes Gefühl dafür haben, ob es in sich einig ist,

in derselben Tonart endet in der es aufing. Es würde Ihnen sofort klar sein, dass es »noch nicht aus« ist, wenn ich etwa eine Veränderung machte, wodurch am Ende eine andere, wenn auch verwandte, Tonart zur Erscheinung käme. Sie werden mir den Grund Ihres Eindrucks nicht sagen können, aber jenen Eindruck hätten Sie jedenfalls in bestimmter Weise empfangen. Es fragt sich aber schon sehr, ob Sie in diesem Eindruck sicher wären, wenn ich Sie sechszehn Takte lang in verschiedenen Tonarten herumführte und endlich in einer andern als der Ausgangstonart schlösse. Ganz gewiss aber wären Sie verloren, wenn ich das Spiel noch länger fortsetzte. Der Musiker dagegen ist so empfindlich in diesem Punkte, dass er die Forderung gleicher Ausgangs- und Schluss-Tonart auf Werke überträgt, die fast eine Stunde in Anspruch nehmen und aus drei oder vier selbständigen Stücken bestehen!

Wenn nun der geübte Musiker oft nicht im Stande ist, beim erstmaligen Hören alle Beziehungen des Einzelnen unter einander und zum Ganzen aufzufassen, wenn somit seine Auffassung noch weitaus die Verstandesthätigkeit in Anspruch nimmt, wenn ihn diese Thätigkeit zwar nicht in der Beurtheilung des Einzelnen, wohl aber des Ganzen beirrt, und ihm erst nach mehrmaligem Hören, oder was für ihn dasselbe ist, durch das Studium der Partitur, die Schönheit des Werks, die Vollkommenheit und Bedeutsamkeit der Gestaltung aufgeht, wie — so frage ich Sie nochmals zum Schlusse — wie kann ich als Musiker dem Laien auch nur entfernt die Fähigkeit und somit die Berechtigung zusprechen, nach einmaligem Hören eines nicht eben populär gehaltenen Stücks über den Mangel eines bestimmten Eindrucks zu klagen, darüber, dass er das Stück nicht verstanden habe, dass dies ein Fehler des Werks sein müsse u. dgl.? Der Musiker kann und soll vom Laien das augenblickliche Gefallen gar nicht erwarten; er erwartet aber vom sonst gebildeten Laien mit allem Fug und Recht, dass dieser nicht einem grossen Künstler zur Last lege, was er allein sich selbst und seiner ungeübten Auffassung zuzuschreiben hat.

»Cardinal, ich habe das Meinige gethan,
Thun Sie das Ihre!«

Will sagen: Ich habe meine Meinung als Musiker ausgesprochen. Sprechen Sie nun als Laie! Die Redaction dieser Blätter wird gewiss mit Vergnügen eine etwaige Antwort aufnehmen.*) Ihr ergebener

E. R.

Dr. Ed. Krüger's „System der Tonkunst“

(Leipzig. Breitkopf und Härtel 1866.)

hat im 22. Stück der »Göttinger Gelehrten Anzeigen«**) eine Selbst-Anzeige durch den Verfasser erfahren. Wir theilen dieselbe unsern Lesern einstweilen mit, da wir eine Recension des Buches von anderer Seite erst in einiger Zeit bringen können. — Dr. Krüger sagt über sein Werk Folgendes:

Das vorliegende System ist ein Versuch, der Tonkunst Wesen und Uebung aus ihren natürlichen Grundlagen zu entwickeln, und die Idee der Tonbildlichkeit, kraft welcher die luftförmigen Naturgebilde zur Darstellung geistigen oder seelischen Inhalts verwandt werden, zum Bewusstsein zu bringen. Es ist bekannt, wie der Ursprung der Tonkunst gleich dem der übrigen Künste verschiedentlich gesetzt worden ist, je nachdem der Quellpunkt des Systems idealistisch oder naturalistisch angenommen ward. Hiernach ist der Ausgangspunkt der Musikwissenschaft entweder in des Menschen Willkühr vermuthet, also dass die menschliche Vernunft Selbstschöpferin sowohl der harmonischen Accorde als der elementaren Formen des Diatonon etc. sei — oder es wird angenommen, die natürlichen Tonverhältnisse seien das Vorangehende, dem des Menschen sinngeistige Empfängniss nachfolge. Die einleuchtende Unversöhnlichkeit beider Systeme bezeugte sich in der eifernden Polemik, worin die Musiker den anderen Gelehrten wenig nachstehen, und half wenigstens in den letzten Zeiten die beiderseitigen Lücken ans Licht stellen. Denn wenn die Vertreter des Geistes den Naturgrund der Kunstlehre als überflüssigen Zierath der älteren Theorien wohlgemuth abwarfen, und ohne Weiteres *in medias res* springend aus irgend einer gegebenen Tonreihe nach eignem Wohlgefallen accordische und melodische Gestalten erfinden und angemessen ordnen, daneben aber den sinnlichen Wohlklang als unwürdig verdammen wollten: so erging anderseits die Gegenfrage: Woher denn das Angemessene, die Ordnung, das Wohlgefallen stamme? — Und wenn umgekehrt die einseitigen Naturmenschen ihre Accorde und Tonleitern auf Grund der Naturharmonie zu construiren vorgaben, so fragten die Andern wiederum, wie sich doch eine geistige Kunstgestalt aus dem mystischen Geschwirre der Aeolsharfe entwickeln lasse, und wo denn die Dissonanz herkomme, ohne die kein Kunstwerk der Töne gedenkbar sei. Diese Gegensätze, neuerdings in Hauptmann und Helmholtz ehrenvoll vertreten, sind dennoch nicht neu, sondern schon im classischen Griechenthum vorhanden in der Feindschaft der Aristoxeneer und Pythagoreer; nur hat der moderne Geist-Ueberfluss den idealistischen Theorien den Vorrang gegeben, während im Alterthum die Wohlklangs-Naturmenschen das Uebergewicht errangen.

Dieser Kampf ist auszukämpfen, eine Versöhnung möglich, indem man jedes an seinen Ort stellt und in der lebendigen Gegenwirkung natürlicher und geistiger Kräfte das Wesen der Kunst begreifen lernt. Es genügt nicht, aus Schulrücksicht oder Gedankenschwäche die Spitzen abzubrechen, sondern es muss jedes in voller Wirklichkeit hingestellt werden, um zu erkennen, was Natur und Geist in Tönen sei. Aeltere Theoreten von Glarean bis Fux gaben jedem das Seine, hoben an bei dem Naturwesen messlicher Klänge und gingen, zwar sprungweise aber lehrhaft bildsam, von da zu den technischen Typen, hiebei des geistigen Elements nicht unwissend, aber es mit keuscher Schüchternheit in die Ferne stellend als unbeschreibliches jenseit der Lehre liegendes. In der neuesten Zeit suchte man ohne den Naturgrund der Kunst gewiss zu werden. Weber, Marx und Hauptmann, wie weit auch an Erkenntniss und Wahrheit verschieden, stimmen doch überein in der spiritualistischen Auferbauung der Kunsttheorie, hierin wenig verschieden von Vischer's Aesthetik, die alle Kunstgebilde aus wohlbewussten intellectuellen Willensacten ableiten möchte — und haben so mit und wider Willen die Auflösung eingeleitet, die das Ziel der neuen deutschen Schule ist.*) Dem

*) Sehr gerne! D. Red.

**) Ebendaher, Stück 20, war eine Anzeige über »Coussemaker: *Art harmonique des 12., 13. Siècles*« von Ed. Krüger entnommen, welche sich in Nr. 21 und 22 der Niederrheinischen Musikzeitung ohne Quellenangabe abgedruckt fand, — eine Unterlassung, die gegen allen Anstand in dem genannten Blatte nicht selten vorkommt.

*) Obige Behauptung, insofern sie M. Hauptmann betrifft, scheint uns, gelinde gesagt, eine sehr gewagte. D. Red.

gegenüber stellen wir als leuchtendes Symbolum die unschätzbaren Worte Euler's in *Tentamen novae theoriae musicae* S. 26: *Eorum opinio evanescit, qui musicam a solo hominis arbitrio pendere existimant, solaque consuetudine nostram nobis musicam placere, barbaram quia nobis sit insolita displicere.... Musicum similem se gerere oportet architecto, qui plurimorum perversa de aedificiis judicia non curans secundum certas leges ipsaque natura fundatas opus suum exstruit.*

Das Verhältniss von Natur und Geist im Tonwesen darzustellen ist die erste Abtheilung des vorliegenden Buches bemüht, deren Abschluss wir nach S. 35, 39, 45 kürzlich zusammenfassen:

»Das Natürliche im Tongebiet, welches sich durch mathematische, physiologische und psychische Anschauung bezeugt, ergeht an des Menschen Seele wirkend, und die Seele empfängt es leidend: der Mensch vernimmt, was die Natur sagt — das ist die Vernunft der Sache. Des Menschen Vernunft ist in allen grundwesentlichen Dingen empfangend, nicht schöpferisch: erst aus dem Vernommenen quillt die freie That des Menschen, welche ist: das Natürliche wiederholen, nachbilden, erweitern — das ist der Anfang der Kunst. Der selbstbewusste Wille strebt aus dem Vernommenen Vernünftiges neu eigen zu schaffen, die gebundenen Naturgestalten in Freiheit zu anderem Leben zu erhöhen, eine Schöpfung neben die Schöpfung zu stellen — das ist das Kunstwerk, im Tongebiete die Melodie. Denselben Weg nehmen alle Künste, dass sie Gebilde der Freiheit schaffen, dem Naturleibe überbaut, aber nicht von ihm losgerissen: so ist die Architectur gebunden an die Naturgesetze der Statik und Symmetrie = Gewicht und Rhythmus; das Mittelglied zwischen Natur und Freiheit sind die historischen Stile, z. B. des gradlinigen, gewölbten, spitzbogigen etc. Baues; ihre freien Kunstwerke beruhen auf dem Naturprincip, bewegen sich in der Technik des historischen, wachsen über beide empor in besondrer Geistigkeit — und bleiben an beide gebunden, wie Leib, Seele und Geist verbunden sind«. — Damit ist ausgesprochen, dass menschliche Kunstwerke, auch hierin der göttlichen Schöpfung nachringend, der Natürlichkeit nicht entbehren sollen, und wie Leiblichkeit das Ende der Wege Gottes, so auch Verleiblichung der Ideen das Ziel der menschlichen Kunstwerke ist; und so ist dem Spiritualismus gegenüber die Sinnlichkeit im Schönen festzuhalten, diese Nahrung und Wonne der Seelen, Abbild der paradiesischen Natur und Vorschau der zukünftigen Verklärung. Dieses organische Verhältniss halten wir fest als Bollwerk wider den Rationalismus, der den Rhythmus nur ansieht als leidigen Schutzmann die Töne zu maassregeln, damit sie nichts Unartiges begehen, oder die Tonleitern aus irgend einer vorausgesetzten ungewissen Tonmenge ausliest ohne Wissen von Harmonie und Tonica, oder die Harmonie auffasst als willkührliche Wahl des Angemessenen, damit die wilden Tongewässer nicht wie toll durch einander brausen — höchstens als Röhre, darin die Tonfluth mildiglich fliesse — oder endlich die Melodie als bloss rhythmisirte Secundenfolge — — Alles zusammen aber nur dem trocknen Verstande zu lieb, damit er »sich erinnere, dass diese Ordnung eben Regel sei!« — (Hegel Aesth. 1, 161). Wir halten vielmehr dafür, dass die Gründe unsrer vernünftigen Gedanken und Thaten nicht willkührliche Menschenfündlein sind, sondern naturgegebene Einheiten, die als solche für den Verstand unbegreiflich, aber alles Begreiflichen Hintergrund sind.

Wenn es nun auch richtig ist, dass die niedere Schulpraxis diese letzten Gründe nicht aufzudecken hat, so ist ebenfalls gewiss, dass Wissenschaft und Praxis nicht von verschiedenen Grundlagen ausgehen können, auch wenn sie verschiedenen Lehrgang einschlagen: vielmehr, wenn jene den Logos zu lehren hat, soll diese logisch verfahren.

Hier glauben wir einer Frage zu begegnen, die sonst durch Titel und Vorrede pflegt beantwortet zu werden: Wem das Buch bestimmt sei. Es erhellt aus dem Vorigen, dass weder eigentliche Anfänger, noch eigentliche Gelehrte darin das Ihre finden; vielmehr sind es Künstler, Lehrer und gebildete Liebhaber, die hier theils *fermenta cognitionis*, theils Früchte der Erkenntniss und, soweit in kleinem Raum möglich, vollendete Kunstwerke zu Lehre und Genuss sich aneignen mögen. Namentlich die Lehrer, denen am Herzen liegt, gesunden Kunstverstand zu erziehen, werden sich einer Methode anschliessen, die an den Altmeistern sich heilsam erwiesen, den Neueren theilweis zu ihrem Schaden abhanden gekommen ist, nämlich den Anfang der Lehre zu machen vom Ur-Phänomen der Naturharmonie, indem diese klingend, hörend, singend und spielend voran gehe, nicht nachfolge. Dieser Lehrgang ist nicht blos metaphysisch richtig; er ist auch lehrhaft in ausgezeichnetem Sinne und hat sich als solcher, wo er neuerdings wieder belebt ist, bewährt, wogegen die umgekehrte Weise mit Notenschrift, Scala und Fingerübungen zu beginnen, ohne das Naturgeheimniss erlebt zu haben, höchstens als Grundlage desjenigen Virtuosenthums begreiflich ist, das ohne Glauben an die Sache, an die sinngeistige Wahrheit der Kunstgebilde, dennoch vermeint künstlerisch leben und athmen zu können (vgl. S. 21. 39).

Damit, glauben wir, wird es sich rechtfertigen, dass hier, obwohl historische Entwickelung den Hintergrund bildet, dennoch der Ausgangspunkt der Lehre vom heutigen Tonsystem genommen ist; es ist geschehen, weil aus dem Bekannten der Fortgang in das Unbekannte leichter ist, und weil das Spätere das Frühere in sich fasst (S. 300), ein eigentliches Bedürfniss nach historischer Erkenntniss aber erst erwacht, wenn man in einem festen System bereits eingewohnt ist. Wie sich übrigens Idee und Geschichte zu einander verhalten ist angedeutet S. 46; vom Verhältniss des Technischen zum Logischen vgl. S. 6.

Die auf diese Grundlage gebaute zweite Abtheilung zerfällt in Elementarlehre und Formenlehre. Während die erste Abtheilung den natürlichen Weg einschlug vom Rhythmus durch die Harmonie zur Melodie, so wird nunmehr der umgekehrte Weg (S. 47) eingeschlagen von der geistig freien Melodie zu den ihr dienenden Kräften der Harmonie und Rhythmik, weil nur aus dem Princip der Melodie alle übrigen künstlerischen Tongestalten begreiflich sind. — Die Melodie wird betrachtet zuerst an sich, nach Genesis, Analysis und Syntaxis der melodischen Gebilde, dann in ihrer Wirkung auf die Harmonie, insofern sie vermöge künstlerischer Freiheit neue harmonische Gebilde erzeugt, die über die erste Naturgestalt hinausgehen. — Ebenso wird die Harmonie erläutert an sich nach den Kategorien von Consonanz und Dissonanz, Generalbass und Verwandtschaft, hiernach in ihrer Wirkung auf die Melodie, insofern sie deren unendliche Freiheit in Schranken bindet vermöge der Gesetze der Stimmführung und Modulation. — Der Rhythmus an sich schreitet fort in die Verbindung mit Rede und Gesang, regelt die harmonischen Gänge in typischen Schlussformeln, vollendet die Melodie in typischen Perioden.

Die Kunst-Formen-Lehre gliedert sich in die Lehre von schweifenden, festen und überschreitenden Formen, deren mittlere, die Liedform, das Centrum der Theorie, ihren Gipfel erreicht in Contrapunkt und Fuge nebst deren Anwendungsformen, von wo aus sich der Uebergang ergiebt zu den überschreitenden Formen, deshalb so genannt, weil sie über das einfache Tongebiet hinüberschreiten zu idealem Inhalt: dies sind die mehrgliedrigen, neuerlich »cyclisch« genannten, die symphonischen, dramatischen u. a. Formen.

Weil nun die Anlage des ganzen Systems dahin gerichtet

ist, die gesammte Tonkunst abzuleiten aus der Idee der Tonbildlichkeit, so wird es erlaubt sein, dass altkirchliche und neuweltliche Harmonisirung neben einander gestellt sind, zur Vergleichung, nicht etwa zu vermischender Ausgleichung oder falschem Synkretismus. Gegenüber der ausschliessenden Gegensätzlichkeit, die man gewohnt ist zwischen kirchlichem und temperirtem Harmoniesystem anzunehmen, thut es noth, das beiden Gemeinsame ins Gedächtniss zu rufen, um die vernünftige Nothwendigkeit beider anschaulich zu machen. Wie einerlei Sonne scheint über Homer und Dante, so ist neben dem unermesslichen Abstand beider Grundanschauungen Ein menschlicher Seelentrieb das Wirkende; dieses nachzuweisen auf dem Gebiete der seelhaftesten Kunst scheint um so mehr zeitgemässes Bedürfniss, je mehr auch die neuere Philosophie bemüht ist das Hauptgewicht ihrer Lehre auf die idealen Einheiten zu legen, gegenüber der Atomistik vorangegangner kritischer Systeme. Danach kann es nicht auffallen hier alle Scalen abgeleitet zu sehen aus Einem Princip, welches sich zwar historisch verzweigt, aber darum nicht der Einheit verlustig geht; auch die Ableitung der Kirchentöne aus melodischem Princip, welche schon älteren Lehrern nicht fremd ist, hat hier im ganzen System die Stelle erhalten, wo ihre Besonderheit zwanglos aus dem Allgemeinen hervorgeht. Weder Dominante und Hexachord, noch Kirchentöne und Moll-Dur, noch Mehrstimmigkeit und Begleitung, oder Contrapunkt und Generalbass sind einander aufhebende Gegensätze, wie wir ebensowohl geschichtlich erkennen, als im Gemüth wahrnehmen, denn

I. Die Harmonieführung nach Quintverwandtschaften ist zwar bei uns deutlicher hervortretend, aber im altkirchlichen Tonsatz ebenfalls vorhanden — nur nicht überwaltend, vielmehr eigenthümlichen melodischen Grundsätzen untergeordnet; so ist auch unsre sogenannte Dominant-Modulation den Alten keineswegs fremd. Sowohl in der melodischen Construction des Auf- und Abgesanges, z. B. Christ unser Herr zum Jordan kam (vgl. §. 95, 7. 8. 12), als in der Harmoniefolge, nämlich durch den Gegensatz der beiden Haupt-Quinten mit ihren Leittönen zur Tonica gehend Schlüsse zu bilden, zeigt sich Dominantgang in modernem Sinne: das ist eben so deutlich bei Eligius (§. 46 S. 102), wie bei Palestrina und Bach. Es giebt Tonsätze, die aus alter und neuer Harmonik gleichermaassen erklärbar sind, z. B. Praetorius' Es ist ein Ros entsprungen — Den die Hirten lobten sehre. — Dabei bleibt aber vollkommen bestehen, dass wir vermöge aufstrebender Quinten, Temperatur und Septimen uns eine Harmonieverbindung angewöhnt haben, die eine abgesonderte Betrachtung fordert, indem sie modulationsreicher ist, und den Gefahren der Zerstreuung gegenüber schärfere Rhythmik fordert.

II. Die Kirchentöne haben ebenfalls Dur- und Moll-Harmonien in sich, wenn gleich ihr *systema durum et molle* etwas anderes bedeutet als unsere Geschlechter-Namen. Umgekehrt haben auch moderne Componisten zuweilen kirchliche Wendungen in ihre Tonsätze geflochten. Das Dreiklangsprincip ist beiden Tonsystemen gemein, und bethätigt sich in der beiden wohlbewussten Stellung der grossen und kleinen Terz in Stimmführung und Schlüssen.

III. Auch die Unterscheidung zwischen Contrapunkt und Generalbass, den Grundformen der vocalen Mehrstimmigkeit und der instrumentalen Begleitung, die freilich in der Sache begründet und dem Lernenden nützlich ist, wird gleichwohl zuweilen auf eine Spitze getrieben, welche der einheitlichen Kunstlehre zuwider ist. Fälschlich wird behauptet, der altflämische Stil habe nichts anderes im Sinne, als jede Stimme selbständig zu führen ohne Bezug zum Ganzen des Gesammtwohlklanges; denn wenn auch einzelne schwächere Tonsätze solches zu verrathen scheinen, so stehen dagegen andere treffliche von Eligius, Dufay, Okenheim, Willaert u. a., die noch heute und zu allen Zeiten harmonisch wohlklingen; unschöne atomistische Contrapunkte sind ebenfalls aller Zeiten möglich gewesen, bis auf den heutigen Tag. Anderseits gehört freilich das Accordwesen in engerem Sinne vorzüglich unserer Zeit, und ist sogar Zeitkrankheit geworden, seit manche melodiearme Gesellen durch Accordgetümmel ohne melodische Einheit sich und anderen das Leben sauer machen — aber so war es nicht von Anfang. Und wenn im altkirchlichen Stil die contrapunktischen Stimmen sich zwanglos zu Dreiklängen erbauen: sind sie darum minder Accorde, weil damals der Name Accord nicht üblich war? — Das wenigstens erhellt aus Lehre und Beispiel, dass zwischen contrapunktischer und generalbassistischer Stimmführung nur der relative Unterschied des Strengen und Freien stattfindet, während beide in ihrem Wesen einig sind: ihre Grundgesetze sind dieselben, die Anwendung richtet sich nach dem Stoffe, und hier muss — wolle Einer nun schaffen oder nachbilden — doch jedesmal der gegebene Kunstsinn und die Einwohnung in die Kunstübung das Beste thun.

Bezüglich der äusseren Ausstattung des Buches bedauern wir, dass ungeachtet der sorgfältigen Herstellung des Druckes und mehrmaligen Revision, durch Schuld des Autors ein Citat ungenau gegeben ist: es ist die Aufführung des franconischen Consonanzsystems S. 106 aus dem Gedächtniss citirt, die aber, so gefasst, einer späteren Lehre angehört, während die ursprüngliche Fassung nach Gerbert Script. III. c. 11 folgendermaassen lautet:

Perfecta concordantia dicitur quando plures voces conjunguntur ita quod una ab alia vix accipitur differre: unisonus et diapason (Prime und Octave).

Imperfecta dicitur quando duae voces multum differre percipiuntur, ab auditu tamen non discordant: ditonus et semiditonus (grosse und kleine Terz).

Mediae concordantiae dicuntur quando duae voces conjunguntur majorem concordantiam habentes quam praedictae, non tamen ut perfectae: diapente et diatessaron (Quinte und Quarte).

Uebrigens wird durch diese Abweichung die Contrapunktslehre S. 315 nicht beeinträchtigt, und so sei es mit dieser Selbstanklage am Schluss der Selbstrecension genug; denn kleinere Irrungen wie S. 338 Z. 7, wo die 6te und 7te Note der Oberstimme ihre metrische Länge umtauschen müssen (also zu lesen ist —◡ statt ◡—), corrigirt der aufmerksame Leser von selbst.

E. Krüger.

Uebersicht neu erschienener Musikwerke.

Claviermusik.

(Schluss aus Nr. 50)

Von »instructiven« oder Jugendstücken sind noch zu nennen: 1) ein Heft »*Six morceaux instructifs faciles et agréables*« von F. Neumann Op. 52 (Breitkopf und Härtel), in welchen die linke Hand allzu ausschliesslich auf Akkordbegleitung beschränkt ist, wesshalb wir wohl das »*agréables*« in gewissem Sinne gelten lassen können, aber kaum das »*instructifs*«; — 2) »Drei Sonatinen im leichten gefälligen Stil zu vier Händen« von C. T. Brunner Op. 402 (!) (Magdeburg, Heinrichshofen), welche dem vielgeschäftigen Kinder-Salon-Componisten nicht viel Mühe gekostet haben möchten, für Anfänger zum Vorspielen aber immerhin zu brauchen sein werden; — 3) »Acht leichte vierhändige Stücke« von J. A. Seitz (Stuttgart, Ebner), die sich bei wechselnden Lagen innerhalb fünf Töne bewegen (wovon nur das letzte Stück durch vorkommende Scalen eine Ausnahme macht), also für die aller primitivsten Schüler be-

rechnet sind; — 4) »Ein Liederfest. Acht vierhändige Clavierstücke« von Arno Kleffel Op. 5 (Riga, Petrick), welche recht nette und abwechselungsreiche Compositionen in Bezug auf Tonart, Rhythmik, Gewandtheit im Wechsel der Lage u. s. w. ziemlich viel voraussetzen, womit aber die einzelnen, an sich auch unnöthigen Titel nicht recht harmoniren: Kinder, die in 6 Been spielen, dürften weder für »Kinderreigen«, noch für »der Puppe Wiegenlied« sonderliches Interesse mehr haben. —

Für Clavier zu vier Händen, aber ohne ausgesprochenen instructiven oder sonstigen besonderen Zweck, liegen noch vor: »Sechs Märsche« von Ernst Grenzebach Op. 10, in zwei Heften (Breitkopf und Härtel) — nur für sehr beschränkte Dilettanten geeignet, die noch im Stande der Unschuld stehen und vom Baume der Erkenntniss, was gute und was triviale Musik heisst, noch nicht gegessen haben. — Höher greift wenigstens in der Intention eine »*Marcia eroica*« (eigentlich für »grosses Orchester« componirt, aber nur in vierhändigem Arrangement vorliegend), von Wilh. Bergner (Riga, Petrick); das Thema fällt durch einen discordanten Zug um so mehr auf, als das übrige ziemlich unschuldiger Art ist.

Für zwei Pianoforte zu acht Händen verzeichnen wir hier eine »Willkommen-Polonaise« von G. Gottfried Weiss (Magdeburg, Heinrichshofen) und für zwei Pianoforte zu vier Händen ein »*Andante* mit Variationen, Intermezzi und Fugato« von A. Depresse Op. 22 (Hamburg, Fr. Schuberth). Wir hatten noch keine Gelegenheit, diese Stücke, die sich aus den verschiedenen Stimmen nicht gut übersehen lassen, zu spielen; so viel wir aber ersehen konnten, scheint uns nur das Depresse'sche Stück, das uns ein wenig an Schumann's Variationen gleicher Art errinnerte, empfehlenswerth; ob es auf längere Zeit zu fesseln vermag, blieb uns eine offene Frage, da die Veränderungen des Themas uns allzu äusserlich und bequem schienen. Bei der Polonaise glaubten wir den Aufwand von vier Spielern gegenüber dem Mangel an reicher Stimmführung nicht für gerechtfertigt ansehen zu dürfen.

Berichte.

Berlin. (Schluss.) Nachdem auch die dritte Symphoniesoirée ihr Programm, wie die beiden vorhergehenden, aus allbekannten und vielgehörten Werken zusammengesetzt hatte, brachte endlich die vierte für Berlin eine Novität in der Ouvertüre zu »Sameri« von Abt Vogler und überdies das Beethoven'sche Septett in orchestraler Besetzung. Die Vogler'schen Ouvertüre, auf die Töne *d e a* gebaut ist ein Muster contrapunktischer Gewandtheit, fliessend im Satz und von merkwürdiger Vollendung in Bezug auf die effect- und geschmackvolle Behandlung des Orchesters.*) Was Meyerbeer von Vogler gelernt hat, erhellt recht deutlich aus der in Rede stehenden Ouvertüre. Während Weber den schwungvollen, schön gerundeten Satz als Vermächtniss des Meisters auf seine eigenen Werke übertrug, begnügte sich Meyerbeer mit dem mehr Aeusserlichen, der Kunst die Instrumente zu verwenden und den Effect durch sie bis auf's Aeusserste zuzuspitzen. Beethovens Septett von 14 Geigen, 12 Bratschen, allen Celli und Contrabässen und doppelt besetzten Blasinstrumenten (die Soli einfach) vorgetragen, war eine Meisterleistung, welche übrigens das reizvolle Werk eher hob, als beeinträchtigte. Namentlich war das Missverhältniss der Geige den Bläsern gegenüber und das Prädominiren des Contrabasses vermieden. Eine Spohrsche Symphonie in D moll war nur allenfalls in den beiden Mittelsätzen erträglich, stand aber im ersten und letzten Satze weit hinter der gestellten Aufgabe zurück. Sie ist nach Inhalt, Form und Orchestrirung alles Andere eher, als eine Symphonie und von unleidlicher Weichlichkeit und Monotonie. Den Beschluss des Concertes machte die Oberonouvertüre. — Wenig genussreich war das erste Concert des Vereins zu wohlthätigen Zwecken unter Leitung des Herrn Holländer, dessen Princip, Neues oder Verschollenes aufzuführen, ich nur dann billigen könnte, wenn er es verstände, aus dem Vorhandenen das Werthvolle auszuwählen. So aber bringt er meist Neues und Vergessenes um jeden Preis. So reizend ich das französische, von Carl Reinecke edirte Volkslied »Schönste Griseldis« fand, so wenig vermochte mich das »deutsche Volkslied: In stiller Nacht« von Brahms zu befriedigen. Wenig prägnant in der Melodie, gesucht und überladen in der Harmonie frage ich mich vergeblich, wo das Volksthümliche darin sein soll.**) F. Hiller's »Loreley«, die Hauptnummer des Abends, gehört zu dem allerschwächsten, was dieser Meister, dem wir so Manches Werthvolle verdanken, geschrieben hat. Mit Ausnahme eines einzigen Nixenchors bietet das Werk keine Nummer von Bedeutung und vermag weder durch Melodie, Polyphonie noch dramatisches Leben Interesse zu erwecken. Namentlich ist der Gesang der Loreley, in welchem doch das Ganze gipfeln sollte, in seiner fast durchweg recitativischen Weise wenig geeignet, das Entzücken des Fischerknaben begreiflich zu machen. Schliesslich geht das jugendliche Opfer des Loreleygesanges mit einer Ruhe zu Grunde, die der Situation, ja sogar den Textworten schnurstracks entgegen ist. — Grossen Zulauf haben die Quartettvereine der Herren de Ahna und Hellmich; auch andere Unternehmungen zur Ausführung von Kammermusik, wir erwähnen nur die der Herrn Göhrig und Engelhardt, finden genügendes Publicum, um mit Ehren bestehen zu können. Für Musik und zwar für gute Musik ist also, wenn wir Liebig's fünf wöchentliche Concerte hinzurechnen, bestens gesorgt. Da ich aber kein Buch, sondern nur einen kurzen Bericht schreiben will, muss ich manches Andere unerwähnt lassen und mich mit dem Obigen begnügen.

Bremen. ~ Am 6. November Abends erschien als erster grosser Stern an unserem diessjährigen Concerthimmel die achte Symphonie von Beethoven. Die Ouvertüren: zu der Oper »das portugiesische Gasthaus« von Cherubini, hier seit langer Zeit nicht gehört und ohne besonderen Eindruck vorübergegangen, und zu Oberon von Weber, bildeten für diesen Abend die Trabanten des fürstlichen Beethovengestirnes. Wollten wir den Vergleich fortsetzen, so müssten wir wohl die Gäste für dieses erste Privatconcert als Sternschnuppen aufführen. Jedenfalls wollen wir nicht unterlassen zu berichten, dass Fräulein Ubrich aus Hannover und Herr Concertmeister Walter aus München als solche gewonnen waren: Die Ausführung der Orchestersachen war durchgängig eine sehr lobenswerthe. Fräulein Ubrich wirkte am meisten durch zwei Lieder: des Hirten Winterlied von Mendelssohn und »dem Herzallerliebsten« von Taubert. Eine Arie aus »Semiramis« von Rossini wurde durch Unruhe beeinträchtigt, wozu sich zuletzt noch eine kleine Differenz mit dem Orchester gesellte. Die bekannte Scene und Arie aus »Fidelio« von Beethoven ist unserer Meinung nach, auch bei glücklichster Disposition, was an diesem Tage nicht der Fall gewesen sein mag, ausser Fräulein Ubrichs Bereich gelegen. Herr Walter spielte das elfte Concert (G-dur) von Spohr sehr schön und hätte gewiss den günstigsten Eindruck hinterlassen, wenn für den zweiten Vortrag die Wahl desselben nicht auf die längst abgedroschene, eigentlich als beseitigt zu betrachtende *Fantasie-Caprice* von Vieuxtemps gefallen wäre.

*) Vergl. unsere abweichende Ansicht über dieses Werk S. 42. D. Red.

**) Hierzu wollen wir blos bemerken, dass die Melodie nicht von Brahms, sondern, wie es scheint, eine altdeutsche ist. D. Red.

Das zweite Privatconcert brachte uns Frau Dr. Clara Schumann. Wie immer mit Jubel begrüsst, wurde die gefeierte Frau diessmal nach dem ersten, allerdings auch wunderbar gelungenen Vortrage (Concert in A-moll von Robert Schumann) nebst enthusiastischem Applaus von Seiten des Publicums, vom Orchester mit einem dreimaligen Tusch überrascht. Von den für den zweiten Theil gewählten Solostücken: Variationen über ein eigenes Thema von J. Brahms (aus Op. 21), Impromtu »zur Guitarre« von Ferd. Hiller und Scherzo (As-dur) von Weber, machte das Hiller'sche Stück die meiste Wirkung. Die Variationen von Brahms sind für ein grosses Publicum, besonders beim Erstenmalhören, etwas schwere Kost. Das Scherzo von Weber spielte Frau Schumann so schnell, dass viele wohl gar nicht folgen konnten. Frau Hermine Rudersdorff aus London sang: Arie von A. Randegger (Manuscript), Arie aus der Oper »*La Clemenza di Scipione*« von J. Christ. Bach und zwei Gesänge von Haydn: *Canzonette* und *Pastorelle*. In der Arie von Randegger sind auf biblischen Text recht weltliche Effecte aufgebaut, welche übrigens Frau Rudersdorff sehr gut zur Geltung zu bringen weiss. Die Arie von Christ. Bach ist ein reines Bravourstück. Leider klang hier die Coloratur der Sängerin durchaus nicht schön, namentlich der Triller hatte eine ganz unangenehme Schärfe. Die beiden Gesänge von Haydn dagegen klangen und gelangen sehr gut. Leider sang Frau Rudersdorff hierauf noch ein (an und für sich schon bedenkliches) spanisches Lied in einer Weise, die den schönen Eindruck der Haydn'schen Musik gänzlich zerstörte. Von Orchestersachen hörten wir: Symphonie von Haydn (D-dur), welche sehr gut ausgeführt wurde, Ouverture zu »Genoveva« von Robert Schumann, vom Publicum sehr warm aufgenommen, und als würdigen Schluss, die Festouverture von Beethoven (Op. 124.)

Die Singacademie führte am 27. Nov. das Meisterwerk ihres Dirigenten: das Oratorium »Jephta und seine Tochter« von Carl Reinthaler, unter Leitung des Componisten auf. Dieses Werk, welches ja schon viele bedeutende Erfolge errungen hat, hinterliess auch diessmal einen entsprechenden Eindruck. Die Ausführung von Seiten des sehr zahlreich besetzten Chores war vortrefflich. Die Solopartien waren vertreten durch: Frau Rübsam-Veith, Herrn Garso (vom hiesigen Theater) und Herrn Carl Hill aus Frankfurt a. M. Frau Rübsam-Veith, mit einer schönen Stimme ausgerüstet, die nur in der äussersten Höhe Schärfe zeigt, sang die Partie der Mirjam recht befriedigend. Herr Garso (Tenor), ebenfalls Besitzer einer schönen Stimme, sang correct und sicher, ohne gerade einen sehr kirchlichen Ton anzuschlagen. Herr Carl Hill ist ein vortrefflicher Sänger. Wie derselbe die Partie des Jephta wiedergab, war unstreitig ein Genuss zu hören. Die Altpartie war durch eine hiesige Dilettantin in gewohnter vortrefflicher Weise vertreten.

Das Quartett Jakobsohn eröffnete seine Soiréen mit: Quartett von Beethoven (C-moll), Sonate für Piano und Violine von Mozart (B-dur, Piano Herr Krellmann), und Quartett von Mendelssohn (D-dur). Das Quartett Jakobsohn erwirbt sich durch seine Leistungen mit jedem Jahre neue Freunde.

In der ersten Soirée des Quartetts Böttjer kam u. A. ein Pianofortequartett von Rubinstein, Piano Herr Biermann, zu Gehör. Herr Biermann löste seine schwierige Aufgabe mit grosser Bravour und wusste die (allerdings meist äusserlichen) Effecte, an denen dieses Quartett reich ist, ins gehörige Licht zu setzen. Die Mitspieler, die Herren: Böttjer, Schiever und Cabisius, waren mit ihrer Aufgabe ebenfalls vollkommen vertraut, und so machte diess Quartett, trotz seiner bedeutenden Länge, einen über Erwarten günstigen Eindruck auf die Zuhörer.

Leipzig. Die vierte Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhause (15. Dec.) gestaltete sich durch die Mitwirkung von Frau Schumann und durch ein höchst interessantes Programm zu der werthvollsten, welche die Saison bisher aufwies. Nach dem idyllisch-romantischen Amoll-Quartett von Schubert (Op. 29) brachte Frau Schumann mit den Herren David und Gumpert ein neues Trio von Brahms für Clavier, Violine und Horn in Es-dur (Op. 40, Verlag von Simrock in Bonn) zu ausgezeichnet gelungener Aufführung. Was die Aufnahme betrifft, so ist zu constatiren, dass nach jedem Satz lebhafter Beifall sich kund gab, von welchem allerdings ein Theil den Ausführenden galt, der aber denn doch wohl nicht so stark und allgemein gewesen sein würde, wenn das versammelte Auditorium nicht wenigstens herausgefühlt hätte, dass ihm hier ein Werk voll tiefen seelischen Inhalts, von hoher Selbständigkeit und bedeutender Conception geboten wurde. Damit ist nicht gesagt, dass der Eindruck des Werks ein durchweg günstiger gewesen sei, — waren doch bei Beethoven, Schumann u. A. die Meinungen anfangs auch sehr getheilt, sprach man doch auch bei diesen von Unverständlichkeit, von einem »dem Natürlichen aus dem Wege gehn« u. s. w. Wir wissen wohl, dass mit der Betonung dieser alten Erfahrung viel Unfug getrieben worden ist; es kommt aber allemal darauf an, ob hinter solch einem neu gearteten Stück ein wirklich bedeutendes productives Talent steckt. Ist dies der Fall, muss dies wirklich anerkannt werden, dann ist es die Aufgabe der Künstler und des Publicums, sich in den neuen, sich in Tönen offenbarenden Geist hineinzustudiren. Ist es nicht der Fall, ist das Werk blos ein Produkt mühsamen, reflektirten Schaffens, dann hilft alle Berufung auf frühere ähnliche Vorgänge nichts: die Sache ist verloren. Wir müssten uns aber sehr irren, wenn man in Betreff Brahms' nicht immer allgemeiner zur ersteren Ueberzeugung gelangte. Ueber das Trio selbst zu reden, fehlt es hier an Raum — es wird sehr viel dafür, und auch einiges dagegen gesagt werden können; aber das eine Werk ist nicht der ganze Componist, und wer viel von Brahms genauer kennt, wird ein anderes Urtheil über ihn und auch über dieses Trio haben dürfen, als der, welchem einzelne Werke hin und wieder wie ein Meteor vor den Augen aufblitzten, um sofort wieder zu verschwinden. Die Eigenartigkeit des in Rede stehenden Trios fordert die Kritik gleichzeitig zur Behutsamkeit wie zur Entschiedenheit auf. Dies lässt sich aber nicht in kurzen Worten abthun. — Nach dem hierauf gefolgten Quartett in F-dur von Schumann, das wir früher nicht selten abstrus, unverständlich, unschön etc. haben nennen hören, und das jetzt Jedem so einfach und reizend erscheint, folgte noch desselben Meisters Cdur-Phantasie Op. 17, von Frau Schumann in so wunderbarer Weise gespielt, wie wir dieses Werk noch nie gehört zu haben glauben. In solcher Vollendung wiedergegeben, wird selbst dieses, noch der ersten, in formellen Dingen unklaren Periode Schumann's angehörende, Werk seine volle Wirkung üben. Der Genuss war ein vollkommener.

— Kammermusik-Unterhaltung des Riedel'schen Vereins am 16. Dec. im Saale des Gewandhauses. Der Verein, dessen Hauptaufgabe die Pflege der geistlichen Tonkunst bildet, brachte diessmal weltliche Musik zu Gehör. Der erste Theil enthielt: »An die Nacht«, altenglisches sechsstimmiges Madrigal von John Wilbye, ein vierstimmiges »Mailied« von Orlando di Lasso, dann »Hildebrand«, altdeutsches Volkslied für Bass-Solo, »Treue«, Lied für Bass-Solo aus dem Lochheimer Liederbuche, ferner »An Frau Minne« und »Lieb im Mai«, zwei vierstimmige Lieder von Fürst Wizlav, und endlich zwei Tenorlieder aus dem Lochheimer Liederbuche: »Meyden«, und »Dein-Gedenken«. Die Ausführung war durchweg befriedigend, bei den letzten vierstimmigen und den beiden Tenor-

liedern sogar vorzüglich. Mehrere der Lieder waren von wahrhaft ergreifender Schönheit, auch ihre Bearbeitung und die zu den Solostücken geschriebene Pianofortebegleitung war durchweg diskret und durchgebildet, nur bei dem einen (Nr. 7) griff sie unseres Bedünkens ins Salonmässige über. Das Publicum erwärmte sich zusehends und begrüsste besonders die letzten fünf Nummern mit dem lebhaftesten Beifall. Darauf folgte die Sonate Fis-moll Op. 11 von Rob. Schumann, gespielt von Herrn Blassmann. Es ist anzuerkennen, dass der geschätzte Künstler, welcher ursprünglich die grosse C dur-Phantasie desselben Componisten zu spielen beabsichtigte, sich noch wenige Stunden vorher zu diesem Tausche entschlossen hatte, hierzu vermuthlich dadurch bestimmt, dass die Phantasie Tags zuvor von Frau Dr. Schumann mit genialster Meisterhaft in denselben Räumen vorgetragen worden war. — Den Beschluss bildete Schumanns spanisches Liederspiel, von den Damen Wigand und Martini und den Herren Schild und Richter mit technischer Vollendung und anmuthiger Lebendigkeit vorgetragen. Die reizvolle Schönheit und Liebenswürdigkeit der leider in Leipzig so selten gehörten Composition kam zur vollen Geltung, und riss das Publicum zu den lebhaftesten Beifallsbezeugungen hin, denen durch Wiederholung der besonders zündenden Nummern entsprochen wurde.

Nachrichten.

In der neuen Oper »Mignon« von Ambr. Thomas, welche kürzlich in Paris in der *Opéra comique* das Licht der Welt erblickte, heirathen sich am Schluss Mignon und Wilhelm Meister, und blos weil das Ende mit einer Heirath Bedingung ist, um einem Stück in der *Opéra comique* Aufnahme zu verschaffen. Das ganze Stück ist übrigens ein noch widerlicheres Zerrbild als der »Faust« derselben »Goethebearbeiter«. Armer Wilhelm Meister, armer Goethe! — Dergleichen ist denn glücklicherweise selbst den Franzosen zu toll, wenigstens den gebildeten Kritikern.

R. Wagner's »Lohengrin« wurde im Pester Nationaltheater aufgeführt und mit grossem Enthusiasmus aufgenommen.

Joachim feiert in Paris fortwährend grosse Triumphe. Die prunklose Einfachheit und Grösse seines Spiels scheint von den Parisern erst jetzt vollkommen gewürdigt zu werden.

Nach einem dem kürzlich verstorbenen Componisten Kalliwoda gewidmeten Nekrolog in der Beilage zur A. A. Ztg. vom 14. Dec. ist derselbe nicht 1801, sondern 1800 (21. März) geboren.

Leipzig. Die Musikalienhandlung Fr. Kistner ist in Besitz des Hrn. C. Gurckhaus, langjährigen Leiters dieses Geschäfts, übergegangen. Die Firma bleibt indess unverändert.

— Eine neue Musikalienhandlung und Leihanstalt für Musik, verbunden mit Pianoforte-Magazin u. s. w. hat am 16. d. M. Herr Rob. Seitz (bisher im Geschäft von Breitkopf und Härtel) in der Petersstrasse etablirt.

An die geehrten Abonnenten.

Mit dieser Nummer schliesst der erste Jahrgang dieser Zeitung und bitte ich die geehrten Abonnenten, welche ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang nicht schon eingesandt haben, dies schleunigst zu bewerkstelligen, damit keine Störungen in der Versendung eintreten.

Titel und Inhaltsverzeichniss des ersten Jahrgangs werden mit der zweiten Nummer des nächsten Jahrgangs versandt.

Der erste Jahrgang ist noch sowohl in einzelnen Nummern, als auch gebunden zu haben.

J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.


EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 920 529





